

د. حسن مسكين

مكتبة
الرحاب الحديثة



مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج

مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - لبنان



الكتاب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة
من التاريخ إلى الحجاج

الموضوع: فكر وأدب

المؤلف: د. حسن مسكين

الناشر: مؤسسة الرحاب الحديثة

هاتف: 00961 3 359788

فاكس: 00961 3 241032

ص ب 11/3847 بيروت - لبنان

بريد الكترون: Alrihabpub@terra.net.lb



سلسلة العلوم الانسانية بإشراف د. أموكر العراقي

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى: 2010

يمنع نقل أو نسخ أو اقتباس هذا الكتاب أو أي جزء منه بأية
وسيلة طباعية أو إلكترونية إلا بإذن خطي من المؤلف والناشر

تقديم

لقد شهدت مناهج التحليل الأدبي والنقدي تطوراً كبيراً لا يقل له في القرن العشرين. فمثل مساهمات العلوم الإنسانية والمعرفية واللسانية وفتحت لدارسي ومطلي النصوص والحطبات الأدبية آفاقاً ومجالات تميز بالسعة والتنوع والخصب والغنى والرحابة.

وفي سياق التعريف بأهم هذه المناهج ودراسة أهم مكوناتها وفصايلها الشكلية والمعنوية يأتي هذا الكتاب الهام للدكتور حسن مسكين.

لقد خصص المؤلف الفصل الأول للتناول الخارجي للآداب أو الأدب من الخارج ودرس فيه المنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي.

وخصص الفصل الثاني للتناول الداخلي للآداب أو الأدب من الداخل، ودرس فيه المناهج والاتجاهات الشعرية والأسلوبية والسيميائية واللسانية وغيرها.

أما الفصل الثالث من الكتاب، فقد تم تقسيمه لمنهج جديد لم يقد مؤلفه كتب المناهج الأدبية إجماله في مؤلفاتهم وهو المنهج الججاجي.

ومعلوم أن الججاج نجده في كل أساطير الخطابات وأنواع النصوص. نجده في القصيدة الشعرية والمقالة الأدبية والمحاورة اليومية واللائحة الإشهارية والخطبة الدينية والمناظرة الفكرية، ونجده في الرواية والمسرحية والخطاب السياسي وغير ذلك.

وبشكل عام فإن أي نص أدبي تكون له، إلى جانب الوظيفة الشعرية الفنية والوظيفة الإيديولوجية والوظيفة الانفعالية، وظيفة إقناعية حجاجية هامة وحاسمة في تحديد مسار الخطاب وتوجيه مقاصده.

ومن هنا مشروعية إخراج المنهج الججاجي ضمن مناهج التحليل الأدبي والنقدي، وهنا أيضاً أحد مظاهر الجدة والأصالة في هذا الكتاب الهام والمتميز.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



إهداء

إلى أستاذي الفاضل الدكتور فيصل الشريبي

اعترافاً بفضل علمه ونواضعه وعطائه.

إلى من علماني أن إدراك الحداثة ينبع بداية من عشق التراث

وفهم عوالمه.

إلى أستاذي الكريمين

الدكتور إدريس نقوري و الدكتور أحمد بوزفور

أهدي ثمرة هذا العمل.

حسن مسكين

مبخل

شكل قصة المنهج إحدى أهم وأجمل القضايا التي نواجهها المشتغلين بالبحث العلمي. تلك أنها تطرح إشكالات وأوجه التباس والنقاه منذ أمد بعيد، فقد حيرت العامة أين نجد ممارسة العلوم الإنسانية دون ممارسة العلوم الأخرى مرسية. لأن مناهجنا (وقضية المصطلح بتدرج في هذا المجال) أقل دقة وإحكاماً، مع أنه يمكن القول بأن الأمر على عكس ذلك، فالعلوم الإنسانية ما تزال - رغم ما قطعته من مراحل هامة في بداية الطريق، ونقطة إذا من المشتغلين بها أن يكونوا أقدر العلماء على تفادي الوقوع في شراك البهائية وأقدرهم على التوضيح والتحديد. هذا ولو التزم الجميع بالحديث عن مناهجهم التي أرسلتهم إلى ما يعرضونه من نتائج، لما وقعنا في دوغماتية عدد من النظريات الدائرية. ولوحد الفارئ دائماً الوسيلة للحكم على قيمة ما يقدم له⁽¹⁾.

فالقضية هنا تتعلق برسم المجال والناظر المنهجي لعملية الكتابة، سواء كانت أدبية أم نقية، إذ من شأن التحكم في هذه الآليات، وإسراخها على نحو واضح ومنظم أن يبصر الفهم، ويضع على الاطمئنان إلى النتائج المحتملة أو المتوقعة. فالمعبرة من تلك هي تفاعل كلي Interaction وشامل لهذه العناصر، وليس فقط بالنتائج التي يتم التوصل إليها، لأن النتائج ما هي سوى حصيلة لتفاعل هذه العناصر كلها، دون تفضيل أو تقصير.

من هنا نقول: إن الوعي بمشكلة أو إشكالية المنهج ضرورة ملحة، فرضتها طبيعة العمل الأدبي والنقدي، بل والحضارة الإنسانية عبر تطورها، وتعاقب

لقد نجس المؤلف الدكتور حسن مسكن بعمله هذا صنفاً إذ حرص مطلقاً كاملاً من حصول كتابه للتعريف بالتطورة أو المنهج الصحاحي، ومركز الرجوع بهذا الصدد إلى كتابنا الخطاب والصحاح الصادر عن الدار الأعمدة بالبيضاء سنة 2007 للتأكد من هذه الحقيقة. ففي هذا الكتاب دراسة تفصيلية قرآنية وشعرية ومثلية وإشهارية تبين ما ذهب إليه الدكتور حسن مسكن في هذا العمل الجديد. إن هذا الكتاب له مرات عديدة تذكر منها:

- التعريف بعدد كبير من المناهج الأدبية والنقدية بلغة مبسطة وواضحة من خلال سادح محددة.

- تقديم بصورات وأعمال كبار السيميائيين أمثال اميتوزاكيو وبورس ورولان بارت وغريغاسي وحولنا كرسيتها وغيرهم.

- التعريف بالمنهج الصحاحي باعتباره منهجاً أدبياً ونقدياً وعملياً مصلحاً كاملاً لهذا المنهج، وقف منه عند سادح وقضايا هامة وحديثة.

ومن ثم فالكتاب يعد دراسة جديدة لموضوع المناهج الأدبية والنقدية، ولينة جديدة تعني المكتبة العربية خاصة وأن المؤلفات المصنفة في هذا المجال قليلة ومعدودة على رؤوس الأصابع. ولذلك فإن الكتاب يعد مرجعاً هاماً للطلاب والباحث في هذا المجال.

نحني المؤلف على جهده الطيب وعمله الجيد والله الموفق والهادي إلى الصواب.

د. أيوب كركرازي

⁽¹⁾ المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية. د. محمد الله العروبي. د. عبد الشايع كيليطو - د. عبد

نشاطها في مجالات معرفية عديدة، جعلت من المنهج علامة على تشكل الحضارة الإنسانية في مظهرها المنظم.

والوعي بمسألة المنهج أيضاً خاصة جوهرية لنظام وطبيعة المعرفة، وكافة أشكال التعبير، التي تحدد صلة الإنسان بالعالم، وشروط تكوينه وكيفية تسميته. إذ ينبغي تحديد هذا المجال بدقة، للتعرف إلى المستوى الحضاري الذي بلغه أي مجتمع، ووصلت إليه أية أمة. وكذا يلعب الطريق الذي سلكه في محاولة إبراز ذاته وعطاءاته المتسيرة، وصولاً إلى تكريس واضح وفعال لحرية ومقاصده الحاضرة والمستقبلية.

وهكذا وبأسس على ما سبق، يمكن أن نذكر بين ثلاثة أضلاع أو مظاهر من

المجتمعات:

- **المظهر الأول:** سنته مجتمعات لم يعرف تاريخها الفكري بناء نقدياً.

لعبت هذه الخاصة أي (المنهج).

- **المظهر الثاني:** تشكل مجتمعات أخرى، اتبع لها أن تمنع من حين لآخر

أو من مرحلة إلى أخرى بنسجيات نقدية، لكن دون أن ترقى إلى مستوى إحداث (قطيعة) مع الأشكال السائدة غير المنهجية.

- **المظهر الثالث:** تجسده مجتمعات، بشكل المنهج (الحكم) أساس

توجهاتها، ولت أفكارها، وصامن تطورها، فليس عريياً - إذن - أن تكون هي التي تغود الآن العالم في عصر المعرفة والإبداع⁽¹⁾.

غير أن الذي يجب التأكيد عليه هنا هو أن الفترة التي نعيشها الآن هي فترة جدل، وصراع حول (مسألة المناهج)، وذلك راجع للتطور الهائل الذي تشهده مختلف العلوم الإنسانية، وبخاصة العلوم اللغوية. هذه الأخيرة التي أفادت كثيراً من منجزات علوم أخرى، وذلك سعياً وراء محاولة إبراز خصائص ومضامين الأثر

⁽¹⁾ لمزيد من الإيضاح يمكن الرجوع إلى مقال: (المشروع الثقافي العربي بين المشاكلة والمناقشة): مطابع صفدي - مجلة الفكر العربي المعاصر - عدد 8 - 9، ص 4 - 1982.

الأنسي، إلى الحد الذي ذهب فيه - أحياناً - إلى اختصار مناهج مختلفة، ومتعارضة، للكشف عن مدى صلاحيتها في مقارنة عالم النص الذي هو "في أبسط مضامره كلام، ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه السبيل، ولأنه نص يبدعه فرد مغرس في الجماعة، وينحبه به إلى جموع القراء، فقد تناول علم الاجتماع بالدرس، وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية علماً أن لكل منها طريقاً يسلكه إلى الطاهرة الأدبية فنمنحن مناهجها عليه⁽²⁾.

لقد تعددت المناهج ونوعيتها، وانتظمت عنها مجموعة مفاهيم ونظريات تهدف إلى الاقتراب أكثر من فهم الأثر الأنسي، وتقديمه بدقة واحكام وبدون تحديد مفهومها، لا يمكن بلوغ ذلك الهدف أي:

• **مفهوم الكتابة:** ذلك أن تحليل هذه العميقة، وتحديد مفهومها، رهين هو الآخر بتحليل أفان معرفية أخرى وتاريخها، لتلقي فيها مجموعة من الأسئلة الإبنيمية بالفاريج والفلسفة والنفس والمجتمع إلى غيرها من المعارف الأخرى، ومعنى ذلك أن الاهتمام بالثقافة النهجي، لا يرجع إلى مجرد فضول فكري، أو نقوة ذهنية بل هو كنهه مالتنا من مقدرة على الإبداع والتجديد والوضوح، لأن ما هو جوهري في عالم الفكر هو أن نفهم أولاً، وأن نغير كل طريقة ما يجب لها من عناية، ثم ننظر إليها بروح نقدية شريفة، ولا نسعى إلى الدحض، فتحجب أنظارنا عما يمكن أن يغنيها به الآخرون. فتقدم المعرفة لا يقبل أي تشدد أو تضخيم في تحديد مفاهيمها وطرائق بحثها، ومعالجتها باستمرار والنظر فيها بالتعاقب هو الكفيل بتخليصها من الإيهام، لأجل تطويرها⁽³⁾. معنى ذلك أن "الكتابة" مشروع للتخلص من ركام قواعد الصنعة والمواصفات التقليدية، إنها مغامرة بحث عما يشكل علاقة الكاتب بنفسه وبالمجتمع والكون: فإن تكتب معناه أن تتنقل من

⁽²⁾ في منابع الدراسات الأدبية: حسين الواد - ص 21، منشورات الجامعة ط 2 - الدار

البيضاء: 1985.

⁽³⁾ (المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية) مرجع سابق ص 7.

قراءة تفضلية إلى أخرى تأسيسية، تكتمل عندما يفحرت النفسي بانحد الكوني. وحينما تكتب نخلق عالماً جديداً وتدخل معه في (محادثة)، تستحضر الواقع والتمثيل، الغابر والظاهر، الممكن والمستحيل، في علاقة متنامية بتوجيه من الذات المدعفة.

« أما القراءة » فليست سوى شكل آخر من (الكثافة) فهما وجهان لعملية واحدة. فحينما نقرأ، فإنك لا تكتفي بفك رموز وعلامات ذات دلالات، ومكان مختلفة أو متشاكلة، ولا تمارس قلماً نوعاً من الحفر في النص، فقد معرفة ما يتضمنه من إبداع هي، وإنما تؤسس أيضاً بناءً مفتوحاً من خلاله نواصل طريق الكشف عن الغابر والخطي فيه، وعن مكان الفراغ كي سلاها باستحاشك، وعن مخربك. عندها نحول من قارئ يكتفي بالناسر والانفعال إلى قارئ يمارس حضوره في إعادة تشكيل النص وبناءه.

معنى ذلك أن المدع واعٍ بما ينحدر، لأنه يكون مشدوداً بالطريقة التي يأمل أن تفك بها رموز رسالته، ليس من حيث دلالاتها فحسب، ولكن لإحساسه المتميز بفحوى هذا الإنجاز الموجه إلى المتلقي، الذي لمس عنه أن يكتفي بالاستمتاع فقط، بل بمشاركة المدع في رؤيته وفيما يتوارى خلفه (المفرد)¹⁵.

إننا أمام عملية مركبة، لحنها الخلق المتميز، والإبداع المنظم، ولن تنبع (القراءة) هذه المرحلة من الخلق إلا إذا تكنت من تحقيق التماسك، والحوار العميق مع موضوعها: بأن تقوسل طريقة تعظم غيرها، ومنهجاً تهتدي به، وجهازاً مفاهيمياً يكفل لها النظام والانسجام.

لا شك أن الإشكال الذي تتخبط فيه الثقافة العربية الآن يكمن، في جزء كبير منه، في غياب وعي عميق وواضح بإشكالية (المنهج)، وإذا كنا نؤمن بأنه لا أحد يزعم أنه قادر على تقديم (وصفات جاهزة) وعاجلة لهذه القضية، بحكم

تسببها وبغورها، فإن ذلك لا يمنع البتة من تقديم بعض الملاحظات المسنة والتي منها

1 - إذا كانت العناية من تطبيق المنهج (الجديدة) هي الاقتراب أكثر من عالم النص، وكشف رموزه، وبالتالي تحبب الأخطاء التي سقطت عنها النظريات السابقة، فإن تساؤلات أخرى تطرح حول إمكانات هذه المنهج في مقارنة الظاهرة الأدبية، خاصة وأن أصحاب هذه النظريات والمنهج - عالياً - ما يقعون عند مستوى المكاسب أياً كان مصدرها، دون أن يفروا على الخروج عنها، أو محاببتها، خوفاً من إمكانية التورط في (الخطأ)، الذي هو طريق آخر يتم من خلاله إعادة النظر في تقييم المكاسب ومراجعة المنحرفات المرتبطة بمعالجة النص الأدبي دراسة وتحليلاً ونقلاً.

2 - بحسب الاعتراف - بأن هذه المنهج والنظريات، رغم تمايزها واختلاف توجهاتها، تنبع بنوع من التكامل في بعض مناحيها، ما دامت تسير إما في التوجه الذي يدرس الأدب بالتركيز على العناصر الخارجية، وإما إلى التوجه الذي يدرس الأثر الأدبي على عناصره الداخلية، وبذلك تصبح أمام هذه التناقضات

- اللغة (لغة الأثر الأدبي) نصف الواقع وتعكسه / اللغة تخلق واقعاً جديداً.
- اللغة محايدة، بريئة وشفافة / اللغة مخادعة ومضللة تظهر غير ما تحفي.
- نأت المدع هي مصدر الخطاب / الذات المتلقية تعبد إنتاج الخطاب.¹⁶

¹⁵ راجع لربيع من التفصيل: (تحليل الخطاب الشعري) من 12 - 15 د، (محمد مناج)، ط 2 -

دار التنوير - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء 1986.

¹⁶ Michael Riffaterre (Essai de stylistique structurale: p 34 - ed: flammariion paris: 1971

الخطاب

اللفظة

• جَدَاع - إِيْهَام - تَوْبِه

فَبَاع • عَمَق

الْإِخَاء • التَّغْمُوض

الْهَدَف

الْإِصْنَاع • الْإِفَادَة

• وَاقِع • حَبَاد • شَفَاعَة •

ظَاهِر • سَطَح

الْوُضُوح • الْمَسَاطِلَة

الْهَدَف

التَّوَاصُل • الْإِبْلَاع

3 - والذي ينبغي التنبيه إليه هنا بالذات أنه ليست نجاعة التحليل أو النقد في اطراد النتائج، وإنما أيضاً في مدى إمكانية هذه الأخيرة على تفسير القيم الجمالية لعمل ما، أي أن تكون لها من القدرة ما يفسر علة حكمنا على هذا العمل أو ذلك بالجمال دون غيره. وإذا لم يقوصل إلى تقديم إجابة مرضية على هذا السؤال، يذهب الاعتقاد إلى أنه قد برهن على فشل التحليل، فبقال: إن نظريتك جميلة لا ريب، ولكن ما فائدتها، إن هي لم تكن قادرة على تفسير الأسباب التي من أجلها حافظت الإنسانية على تلك الأعمال، التي تكون موضوع دراستك وتذوقها هي بالذات⁽⁷⁾

4 - وحسبي أن الاهتمام بكافة عناصر الأثر الأدبي، دون تفضيل جانب على آخر، من شأنه أن يساعد على تأسيس رؤية متميزة عن هذا العمل الأدبي، تقوم

⁽⁷⁾ لمزيد من التفصيل، يراجع كتاب (الشعرية) لمؤلفه: ثودوروف) من 79 ترجمة: د. شكري

المبحوث ود. رجاء بن سلامة: دار ثوبقال - المغرب 1987.

أساساً على إدراك واع ومنهجي يهتم بالنسب المكون من علاقات متعددة، لكنها مترابطة ومنسجمة بما يسمح بتكوين معرفة منظمة، تهتم بالغوص في عمق النص والحفر في مظاهره، قصد الاقتراب أكثر من تلمس خصوصياته وأبعاده: ليست باعتبارها وتائق تاريخية أو مصامين اجتماعية جافة، أو أشكال لغوية صماء، ولكن بوصفها نموذجاً في الإبداع والخلق الجمالين يتسم بالغنى الفني والثراء الزكري.

إس. فالأساس في هذه العملية يكمن في كيفية الاستفادة من إيجابيات هذه المناهج، إذ من شأن حسن الإصغاء والاستفادة وبقة التوظيف أن يثري عملية التحليل والنقد، ويفتح آفاقاً رحبة لدراسات أخرى تعمق هذه المكتسبات، وتتجاوز ما بها من هفوات.

5 - إن المناهج - رغم ما يبدو عليها من تعارض واختلاف - متكاملة، وتتفاعل، و(تتفاعل) ومهمتها تحن - تكمن - أساساً - في استغلال هذه الإمكانيات، دون إهمال أي عنصر من شأنه أن يضيء معالم النص، فبعض اختراق هذه العناصر كلها، يمكن أن تكشف بنات النص، وتستوعب مقاصده وإيجابياته.

6 - على أننا ونحن نحاول الإفادة من هذا الغنى الذي يتبعه هذا التعدد في النظريات والناهج، علينا أن نتحرى الدقة والحذر، حتى لا نخلط بين المجالات، ونفرض بين المفاهيم والتصورات، وبالتالي نجعل النتائج عكس ما نتوقعه، ونرمي إليه.

المفاهيم

إصطناعية

طبيعية

المرحلة II

المرحلة I

حسن (فردى) + خاص

حسن مشترك + عام

1 - نظرية الأدب: (النقد والتاريخ):

لا شك أن نظرية الأدب ترمي في مفهومها الواسع إلى الإحاطة الشاملة بمبادئ الأدب وأنواعه وسماته العامة والخاصة، أي إلى كل ما يشكل عالم الأدب، ويكتشف بنياته الشكلية والموضوعية، سعياً وراء تأسيس معرفة (عملية وعلمية) منظمة ومنكاملة لهذا النتاج الإنساني المسمى أدباً، وقولنا معرفة (علمية) ليس معناه الالتزام التام بتلك الصرامة التي تميز العلوم الدقيقة، وإنما حصر الحال، وتنظيم الآليات، والمنهجية، بما يسمح بتكوين نظرية للأدب: تتميز بالتنظيم، والإحكام، إلى جانب السعة والرحابة والمرونة التي تميز علوم الإنسان عامة عن غيرها من العلوم المحضة.

من هنا، وانطلاقاً من هذه المعطيات، تنفتح نظرية الأدب من جهة على النقد، ومن جهة أخرى على التاريخ: ما تأمت النظرية، نهتم - أساساً - بالمبادئ والمعايير والسمات والأنواع في الوقت الذي يهتم به النقد بدراسة الأثر الأدبي في ذاته أو في علاقته بمحيطه التاريخي بكل حمولاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

تلك أن هذه الأنماط من التفكير - على الرغم من الاستقلالية النسبية التي تتميز بها، فهي تتلاقى وتتقاطع في مواضع كثيرة، مادام كل منها ينهل من الآخر، بفتنير والتأثر في جدلية مستمرة ومتنامية.

ونظراً لهذا التداخل الحاصل بين النظرية من جهة والنقد والتاريخ من جهة ثانية، فإنه من العسير الفصل بينهما كلياً، لذلك فالأجدى أن نتحدث في ماهية هذه العلاقة، ورسم حدودها، بما يسمح بإغناء النظرية بدل بترها، بدعوى استقلالية النقدي والتاريخي عما هو أدبي خالص، تلك أن النقد رغم كونه عملاً بنوحي (الموضوعية) والدقة)، فإنه - مع ذلك - لا يخلو من حضور الطابع الذاتي، إلى جانب هذا الحضور الدائم لما هو تاريخي سواء في بنية الأدب ذاته أو

في ذهن الناقد الذي يسعى إلى تقويمه وكشف علاماته. لذلك من الصعب، إن لم نقل من المستحيل، الدخول إلى عالم الأدب في غياب تام عن رسم المناخ الذي أنتج فيه. والميثاق الذي نقا فيه.

غير أن ذلك لا يعني أن الناقد يظل أسير هذه المعطيات (الخارجية). بحيث يتحول إلى مبدع أو فنان يخلق هو الآخر إشكالات فنية. تقوم أساساً - على عنصر الخيال والتصوير - إلى غير ذلك من العناصر التي تجعل من عمله النقدي رسالة فنية بكل مقوماتها الجمالية، والتي في مقدمتها الانزياح أو الضيق الفني. لأن من شأن هذه العملية أن تضعنا أمام شاعر أو روائي أو قاص أو مسرحي أي أمام فنان مبدع للانكسار. بدل ناقد همه الأساسي تكوين معرفة دقيقة، ومنظمة عن الأثر الأدبي: في إطار نظرية أدبية لها كيانها الخاص. وإن كانت تستمد إحدى مقوماتها من عالم هذا الأثر الأدبي نفسه.

معنى ذلك أن النقد لا يمكنه أن يتخلى عن (الدائنة) و(الدوق) و(التاريخ). وكل ما له صلة بعالم الأدب، شرط ألا يتداخل المجالان، ويبتزج الفني الجمالي بالنقدي المعرفي: أي لا بد من الحرص على تحقيق الحد الممكن من الاستقلالية، من خلال معرفة الحدود الفاصلة بين المجالين: النقدي والأدبي. من هنا يبدو لنا أن هاته الدعوات التي تقول بضرورة الاستقلالية التامة والصارمة للنقدي عما هو تاريخي فيها من الغلو الشيء الكثير رغم ما نلمسه في قول (نور شروب فراي) من تأكيد على هذه الاستقلالية الكلية: "إن النقد يتجانب عن الفكر والمعرفة له وجوده الخاص"¹²⁰.

غير أن ذلك ينبغي أن لا يصرفنا عن هذا المطلب الحيوي والهام الذي دعا إليه بوريس إخنباوم، والقائل بضرورة الالتفات أكثر إلى أدبية النص. إذ بالنسبة للشكلايين، ليس المهم منهج الدراسات الأدبية، بل منهج للأدب كموضوع للدراسة. في الواقع، إننا لن نتحدث، ولن نناقش أية منهجية، وإنما

مستحدث ونستطيع أن نتحدث فقط عن بعض المبادئ التي نوصلنا إليها بواسطة دراسة معمقة، دراسة خصائصها النوعية. وليس بواسطة نظام جاهز، منهجي أو جمالي.¹²¹ بمعنى أن الهدف الاستراتيجي الذي حدده "الشكلايون" هو البحث في أدبية النص وفي الخصائص الكامنة فيه. في استقلال تام عن كل ما هو خارجي. سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو نفسياً. لقد برزت هذه الدعوة الحاسمة لدى (بوريس إخنباوم) في موضع آخر منتقدا الدراسات التقليدية السابقة قائلاً: "كان مبدأ نوعية وعينية العلم هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي. لقد ركزت كل الجهود لوضع حد للوضعية السابقة. حيث كان الأدب لا يزال حسب عبارة (فيسلوفسكي) (أرضاً لا مالك لها). وهذا هو السبب الذي كان يجعل قول موقفهم من طرف الانتقائيين أمراً مستحيلاً. إن الشكلايين في اعتراضهم على المناهج الأخرى، أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في ذاتها، وإنما الخطأ اللامسؤول فيها بين علوم وقضايا علمية مختلفة. لقد اعتبرنا ولا يزال نعتبر كشرطاً أساسياً، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تديرها عن كل مادة أخرى. وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع، بواسطة بعض ملامحها الثانوية، أن تعطى مجزاً لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد"¹²².

وهذا يعني أن الهم الذي كان يشغل الشكلايين، ودعوا إلى التركيز عليه هو الأثر الأدبي في ذاته بمعزل عن المؤثرات الخارجية: أي الاهتمام بالخصائص التي تميز الفني الجمالي عن غيره من الخطابات متجاورين ما هو نفسي أو اجتماعي أو تاريخي، لأن تلك لا ينتمي إلى الأدبية وإنما هي عوامل خارجية. لها من يهتم بها. لكن خارج النقد الذي عليه أن ينقزم بالأثر في ذاته، أي في لغته أساساً.

¹²¹ نظرية المنهج الشكلي: (نصوص الشكلايين الروس) ترجمة إبراهيم الخطيب: ص 30 الشركة المغربية للنشر والتوزيع ومؤسسة الأبحاث العربية.

ويبدو أن هذه الدعوات جاءت في غلوها رد فعل ضد غلو سابق، تصد في أعمال نظام أسرفوا في العناية بالمؤثرات الخارجية من (سيرة وتاريخ واجتماع ونفس)، جعلوها مغاتبح توصلهم إلى تقييم الآثار الأدبية.

وهكذا، نجد اتجاهها يركز على المنحى التاريخي، فمعنى تنقح سيرة، وحياة الأديب، والمراحل التاريخية التي مر منها، والظروف التي هيمنت وطبعت هذه الفترات في علاقتها بالإبداع الأدبي، جاعلة إياها المنطلق الأسس في تلمس مواطن الإبداع عند الأديب، رافضة مثلاً كل الضادج الثالثة على هيمنة المنحى التاريخي في نقد الآثار الأدبية كما هو في قول الناقد (العقاد) عن (الشعر): "هو شاهد من شواهد بهوض الأمم، ومראה ينصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وظور، فهو التاريخ الصحيح الذي لا تكذب أسانيده، ولا تختلف أرقامه"¹¹.

وغير خاف ما في هذا القول من إسراف في تنقح الملامح التاريخية عند الحديث عن الشعر، إلى درجة يصبح معها هذا الأخير انعكاساً ألياً للواقع، وصورة (صادقة) له، متناسياً بذلك الفرق الشاسع والعميق بينه وبين العمل الأدبي بوصفه خرقاً للواقع وانزياحاً عنه، هذا الذي يتكون من مجموعة من الحقائق التي تتعارض مع عناصر الخيال التي هي إحدى دعائم العمل الأدبي. لقد بلغ كثير من النقاد العرب في توظيف التاريخ حين اعتبروه أبرز الأسس النقدية، والقاعدة التي يقومون بها هذه الآثار الأدبية، وذلك على نحو ما نحدد لدى (مدرسة الديوان) ممثلة في الثلاثي (العقاد، المازني، شكري).

غير أن حضور النزعة التاريخية - الاجتماعية قد برزت، بشكل ملحوظ في أعمال (د. طه حسين) النقدية، وذلك في معالجته لكثير من الأعمال الأدبية والشعرية، وبخاصة فائظ - مثلاً - إلى قوله وهو يتحدث عن منهجه في مقارنة أعمال بعض الشعراء القدماء: وهم: (طرفة - ولبيد - وكعب والحطيئة، وبعض

شعراء الغزل أمثال: قيس بن خزيمة - والأحوص وكثير)، في مقدمة كتابه: حديث الأرياء: "لا تكاد تتجاوز ناحية معينها من نواحي هؤلاء الشعراء جميعاً هي ناحية مجونهم وإسرافهم، وما كان لذلك من أثر في حياتهم العقلية، وما كان بين ذلك وبين الحياة الاجتماعية والسياسية في تلك البيئة من صلة، ولعلك تذكر - وإن كنت قد نسيت فستذكر - أن النتيجة الواضحة التي انتهت إليها هذه الفصول كلها هي أن هذا العصر، الذي انقلب فيه الدولة الأموية، وقامت فيه الدولة العباسية، قد كان عصر شك وعبث ومجون، أو كان الشك والعبث والمجون أظهر مميزات. وأنا أعلم أن هذا لم يعبث الناس ولن يعبثهم، وأنا أعلم أنهم كرهوا وسبكرهون أن يعتمد كاتب إلى مثل هذه الناحية من نواحي الأدب العربي فيدرسها درساً مفصلاً ويظهر الناس على دقائقها وإسرارها، ولكي مع ذلك عمدت إليها متى أتبع لي ذلك، لأنني أعلم أن حياة القدماء كلها ملك للتاريخ، وأن درس هذه الحياة كلها نافع للمؤرخ والأديب بل واجب عليهما وأن من الإثم ونعمد الجهل أن نتكلف إخفاء ناحية من النواحي الأدبية ربما كانت أحق من غيرها أن تدرس ويعنى بها الباحثون، وما كان لي، ولن يكون لأحد من الباحثين الذين يفترون العلم وكرامته، أن تغير التاريخ، أو أن تظهر عصراً من عصور الأمة العربية على غير ما كان عليه، فنحن لم نخلق أباً نواس وأصحابه، ونحن لم نلهمهم اللهو والمجون، ونحن لم نبعثهم على العبث وطلب اللذة، ولكننا وجدناهم كذلك فكنا بين اثنين: إما أن نجعلهم وأما أن نعلمهم، فآثرنا الثانية على الأولى واعتقدنا أن العلم خير من الجهل، وأن الصواب خير من الخطأ، وأن المشجاعة في التاريخ خير من الجبن فيه. ونحن نعلم حق العلم أن ليس على عقول الناس ولا أخلاقهم خطر من مثل هذه المباحث الأدبية، فالناس لم ينتظروا أبو نواس وأصحابه ليعرفوا اللهو، والناس لم ينتظروا هذه الفصول وأمثالها ليعرفوا العبث". وهكذا، يتابع طه حسين عرضه للأسس التاريخية التي كانت وراء هذه الإنجازات الأدبية إلى أن ينتهي إلى استنتاجات يراها حاسمة في تقييم هذه التجارب: "قل ما شئت في هذه الفصول، فإن تستطيع أن تذكر أن لها نتيجتين قيمتين: الأولى: أنها جلست

¹¹ (الفصول من النقد عند العقاد) لمؤلفه: (محمد خليفة التونسي) من: 157 مكتبة: ط 1 -

ناحية من نواحي تاريخ الأدب العربي لم تكن واضحة ولا مدونة. وليس هذا بالمشيء القليل. الثانية: أن فيها ضرباً من مناهج البحث تُحسب أن الأدباء لو يفهمونه لاستطاعوا أن يستغلوا هذه الكنوز القيمة التي لا تزال محبولة والتي نشأ من حولها الناس بها غرضهم من الأدب العربي وانصراعهم عنه في آنفة وأزمنة.⁽¹²⁴⁾

والواضح، من خلال هذا النص، أن طه حسين يعني حيداً رتود الفعل التي قد يثيرها هذا التوجه في العناية بالأحوال التاريخية والاجتماعية. غير أنه مع ذلك يصر على المضي في التشبث بها، بل والدعوة إلى اعتناقها باعتبارها الأسس في نقد الأدب.

ونحن إذ نفهم مدى الإفادة التي قد يجنيها من معرفة هذه الظروف المحيطة بخلق العمل الأدبي، إلا أننا نتحفظ كثيراً على هذا التصادي في منافعها على النحو الذي رآه (د. طه حسين)، إذ لابد من مراعاة خصوصية الأدب باعتباره خلقاً فنياً، أولاً، أساسه الإبداع والذي يناقض الواقع والأحداث، فهو، وإن كان يأخذ منها رآه، سرعان ما يخرج عنها، بعد أن يكون قد أعاد تشكيلها في صورة جديدة، غريبة وعجيبة.

وقد ركز نقاد آخرون على النواحي النفسية في نقدهم للأثر الأدبي، معتمدين في ذلك، على المنجزات التي حققها عالم النفس: النمساوي (سجيموند فرويد) (1856 - 1939)، خاصة في استناده إلى نظرية اللاوعي أو اللا شعور في تناول بعض الإبداعات الإنسانية في الرواية والقصة والمسرح والتشكيل، مؤكداً أن: "الشعراء والقصاصين يعرفون في ما بين السماء والأرض، أشياء كثيرة ما زالت حكمتنا المدرسية قاصرة عن فهمها. إنهم أساتذة لنا في إدراك النفس، لأنهم ينهلون من ينابيع لم ندلنا العلوم بعد على المسالك المؤدية إليها".⁽¹²⁵⁾

ومفاد ذلك أن الأديب هو أعلم الناس بحدايا النفس ونقلاتها، لأنه يعيش هذه التحارب، وعلى الناقد أن يقتفي أثره ويتأمل به، حتى يصل إلى الكشف عن هذه الدواخل النفسية وينتهي، بالتالي، إلى ما يحكم العمل الأدبي.

وقد اعتبر فرويد الأديب طفلاً من نوع خاص، حين يصل إلى خلق عالمه المتميز. وينظمه التنظيم الذي يناسب شخصيته وحالته وتصوره والأدب في إنجازه لعالمه الإبداعي كأنه يقوم بلعب لتحقق الإشباع لرغباته ومكباته، من خلال خلق عالم متميز يرى فيه ذاته كما يشتهي هو، إلا أن مفهوم (اللعب) هنا لا يفيد أنه قبض (الجد) وإنما هو ذلك الشيء الذي يناقض الواقع والحقيقة التي يحياها الأديب. مادامت رغباته وأهواؤه تجد منفصلاً لها في الخلق الأدبي وليس في الواقع العياني. ويذهب الفقيه هنا إلى أن (فرويد) لم يكن عالم نفس فحسب، بل كان محطلاً بارعاً للمبدع وعمله، فقد حلل أعمال الكاتب الروائي الروسي (دوستويفسكي) وحلل كثيراً من مسرحيات (شكسبير)، مستنداً في ذلك إلى الجانب النفسي.

وقد برزت آثار نظريته جلية في أعمال دارسين ونقاد من أمثال الفرنسي شارل مورون: (1899 - 1966)، الذي حاول تطوير منهج في دراسة الآثار الأدبية، استناداً إلى منحدرات علم النفس (الفرويدي)، مضيقاً إليها نصوصه الخاصة حول الحدود التي ينبغي أن تقف عندها هذه النظرية، وكذا مدى انفتاحها على العوامل التاريخية والاجتماعية التي ساهمت في تكوين هذا الأديب أو ذاك.

وقد وجد هذا الاتجاه النفسي مجموعة من الأنصار ممن حاولوا تنبيهه في دراسة الآثار الأدبية العربية، أمثال: (د. عز الدين إسماعيل) في مؤلفه: (التفسير النفسي للأدب)، و(د. محمد حلف الله) في مؤلفه: (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) و(د. مصطفى سوييف) في مؤلفه: (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، مؤكداً بذلك على ضرورة إقامة الاعتبار للعامل النفسي في نقد الأدب وتقويمه، حيث يقول (د. مصري عبد الحميد حنورة): في مؤلفه: (الأسس النفسية للإبداع في الرواية: ماذا نقول في كتيبات: ليدريد الخلف

⁽¹²⁴⁾ حديث الأربعاء لطلح حسين ج 1 ص 7 - 8، دار المعارف، القاهرة: 1960.

⁽¹²⁵⁾ (فرويد والإبداع الأدبي): (جون لوي بودوي) ص 153 نشر: (Ed) سوي: باريس

الاجتماعية والثقافية بل والقدرة على الإبداع ومع ذلك لم يصلوا شيئاً إبداعياً ربما كان السبب في ذلك أنهم لا يملكون الهوى (الدافع) على نحو ما يرى (برونر). أو لا يملكون مفتاح هذه الجنة البرية على نحو ما يذهب إلى ذلك الشاعر (رامبو) إذ يقول (لنني أملك وحدي مفتاح هذه الجنة)⁽¹⁴⁷⁾

وهذا يعني عنده أن الأحوال النفسية هي التي تمنح المبدع القدرة على العطاء والإنجاز وإذا لم تنتهبا هذه الظروف النفسية، فإنه من المستحيل إنجاز أي عمل أدبي.

وقد أسرف هؤلاء، كما أسرف السابقون، في تطبيق هذا المنحى النفسي على الأعمال الأدبية، وذلك حين جروا وراء هذه العوامل الخارجية من ظروف تاريخية، وعوامل اجتماعية، وأحوال نفسية، وراحوا يفسون نتائجها على العمل الأدبي، إلى المستوى الذي أدى بهم إلى إهمال الأثر الأدبي ذاته، أي ما هو أساساً - عمل فني جمالي، يتجاوز الواقع والحفلة والشعور واللاشعور.

نعم! لا أحد يستطيع أن ينكر المفجرات التي خلقتها هذه الدراسات، والمناهج المختلفة، ذلك أن المنهج النفسي، وبخاصة مع (فرويد) و(شارل مورون) و(لاكاز)، أمد الناقد بتصور جديد عن أبعاد الصور والأخيلة، فلم تعد هذه الأخيرة (مجرد علامات سطحية)، بسيطة وعابرة، وإنما موراً تخيل على أعماق خفية في اللاشعور الإنساني، على الناقد أن يبذل جهداً كبيراً في الكشف عن دلائلها العميقة، وإحالاتها البعيدة ضمن النسيج العام لتسقى الخطاب الأدبي.

كما ساهم المنهج التاريخي والاجتماعي في تنبيه الناقد إلى ضرورة مراعاة المناخ العام الذي تولدت فيه هذه الأعمال الأدبية، والظروف التي أنتجت فيها، ومدى أثر هذه الأحوال على المبدع الذي لابد أن يتأثر بها، ويؤثر فيها، إن بشكل مباشر، أو ضمني، حيث يظهر ذلك في إبداعه - مهما حاول إخفاءها - عبر قنوات الانزياح من خيال وتصوير وإغراب، وغياب معرفتنا بهذه الظروف

الاجتماعية والتاريخية والنفسية، أو الثقافية أو الحضارية عامة من شأنه أن يؤثر سلباً على عملنا النقدي، بحيث يقدم عملاً أجوف لا سند له ولا دلائل تؤكدته وتدعمه. بل وقد تحلينا عاجزين على التوصل إلى الآليات التي نيسر دخولنا إلى عالمه. لكن شرطاً ألا ننساق كلياً وراء هذه العوامل الخارجية، لأنها قد نجعلنا نصل الطريق، ونتبع وراء حقائق تختلف اختلافًا واضحاً مع العمل الفني الذي هو همتنا الأساسي في العملية النقدية. بل لابد أن نترك مسافة بيننا وبين هذه العوامل الخارجية، حتى نتتمكن من تفكيك رموز العمل الأدبي، وكشف بنياته الداخلية. بعد أن يكون قد حددنا المجال الذي تتحرك فيه، والموقع الذي سيؤهلنا إلى الهدف المنشود، ألا وهو الخروج بمعرفة منظمة عن هذا العمل بوصفه إبداعاً يتجاوز التاريخ والمجتمع والنفوس إلى عالم بديل غريب وعجيب، منع ومفيد.

إن ما أساء إلى النظرية والنقد، وبالتالي إلى فهم الأثر الأدبي أيضاً، هو هذا الجنوح المبالغ فيه إلى منهج دون آخر، وإلى نظرية دون أخرى، ومحاولة فرضها جملة وتفصيلاً على الأثر الأدبي، بدعوى نجاحها، وأفضليتها على باقي المناهج الأخرى.

ويبدو أن عصرنا الحالي بدوره لم يستطع التخلص من هذه النزعة المتعالية في التعامل مع التطورات والمناهج، ذلك أننا نجد كل علم من هذه العلوم والمناهج الحديثة يصارع على أن مفتاح ولوج عالم الأدب يكمن لديه وحده، دون غيره من المناهج الأخرى، وهكذا أصبحنا نجد:

* الأسلوبيين يقررون بتميزهم حتى عن اللسانيين فيرون أنه: "إذا كانت مهمة اللساني (البسيطة نسبياً) هي تجميع كل سمات الخطاب وسمات مبلغه (informateur) دون أن يلقى بواحدة منها، فإن الأسلوبيين ينبغي أن يختار فقط

(147) الأسس النفسية للإبداع في الرواية ص: 19 - 20 اذنية المصرية العامة للكتاب بالقاهرة..

ملك السعفات التي نمت المقاصد الأكتروعبياً عند المؤلف (وهو ما لا يعني أن وعي المؤلف يجبط بكل سمات الخطاب) ¹³⁷

* وقد نادى الشعريون بضرورة الاهتمام بأدبية الأدب، أي بالبحث عن اللعبة الكامنة في الأثر الأدبي ذاته، بعيداً عن كل ما هو خارجي. على حد قول (رومان جاكسون) "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما 'الأدبية' (Littérarité)، أي: ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً" ¹³⁸

أي إن هم الشعريين هو محاولة إيجاد نظرية (علمية) تعنى بالمحملي في الأثر الأدبي، وبذلك يعزل عن التاريخي والاجتماعي والنفسي.

وهكذا، فتوالي الدعوات بفحص كل أنحاء نظرية بحثها محددة دون غيرها باعتبارها الطريقة المثلى، والمنهج الأكمل لتحليل الأعمال الأدبية، مستبعداً النظريات الأخرى، حتى وإن أثبتت كفاءتها.

إن شدة حدوداً فاصلة من جهة بين النفسي والاجتماعي والتاريخي ومن جهة، بين ما هو أدبي في ذاته من استمعية تحديد مجال هذه الحدود، ستكون قادرين على فهم أعمق وأدق لخصوصية عناصر الالتقاء، ونقاط الاختلاف.

فالقول بضرورة عزل الأثر الأدبي كلياً، والنظر إليه في استقلال تام، بتحريره من المحيط الذي ولد فيه، والمثلي الذي استقبله، عمل عسير المنال.

كما أن القول باستحضار الظروف الخارجية وقبيل الأدب عليها عمل مردود، لأنه يتنافى وخصوصية الإبداع الفني على الخلق والجمال الفنيين، أي على ما هو (حديث) وغريب و(عجيب)، وغير مألف ويبدو أن هذه الأسباب هي التي جعلت روني ويليك وأوسين وارين إلى القول: 'علينا أن نميز بين نظرية الأدب

¹³⁷ كتاب معايير تحليل الأسلوب، (ميكائيل ريفاتير) (Michael Riffaterre) ترجمة د. حميد

الحمداني ص 34 منشورات دراسات سيميائية أدبية لسنة ط 1 مارس 1993 - دار النجاح الجديدة - البيضاء.

¹³⁸ نظرية المنهج التشكيلي: (تصوّر الشكلايين الروس) ترجمة إبراهيم الخطيب: ص 35.

والنقد والتأريج. علينا أولاً أن ندرس البطل إلى الأدب كنظام غير حاصر لا اعتبارات الزمن وبين النظرة التي تراه في الأصل أنه سلسلة من الأعمال المنظمة حسب تسوق تاريخي، وعلى أنه أحواء متممة للعملية التاريخية. ثم هناك نصيب أعد من دراسة المبادئ والمعايير الأدبية ودراسة أعمال أدبية معينة سواء أكانت دراستها حسب التسلسل التاريخي أو معزلة عنه. ويبدو من الأفضل أن نلجأ إلى هذه التعميمات بأن نصح في باب 'نظرية الأدب' دراسة مبادئ الأدب، مقولاته، معاييرها وما أشبه ذلك، وبأن نفرقها في باب دراسة أعمال فنية معينة بنسبة هذه باسم 'النقد الأدبي' (وهو سكوبي في مجالته) أو باسم 'التأريج الأدبي' وبالطبع، إن 'النقد الأدبي' يستعمل غالباً بطريقة ينحصر فيها كل نظرية الأدب، غير أن مثل هذا الاستعمال يهمل مبنياً مفصلاً، كان أرسطو منظوراً، وكان سان توف في الأساس بافتاً ¹³⁹

إن هذا التمييز هام ودقيق، لكن معرفة المناخ الذي استع فيه العمل الأدبي ضروري ومهم، لأنه بضعنا أمام عالم كنا نجعله، وبالتالي إن معرفتنا ستحتلنا قريبين من الأثر الذي هو من عمل مبدع ينتمي إليه بكل تناقضاته، ومواصفاته التي تجعله ينتج عملاً يختلف عن أعمال أخرى لها شروط إنتاجها الخاصة. وإن غلبت معرفتنا بهذه الشروط سيؤثر - لا محالة - على معرفتنا بالأثر الأدبي نفسه، وسيجعل نقدنا إلى ضرب من الحصر في بنسطين، لا نعرف طبيعتها، ولا نعرف ما هويتها ولا عمقها.

على أن هذه المعرفة، ينبغي أن تكون محكومة بشروط وقوانين، تنظم علاقتنا بالعمل ذاته والعوامل التي تصاعدنا على مقارنته، بحيث لا ننسى خصوصيته، واستقلاليته الجمالية، والتي تكفل له تميزه الفني، القائم على الخيال والعقوبة

¹³⁹ نظرية الأدب: روني ويليك - أوسين وارين: ترجمة د. يحيى الدين صبيح: ص 40: المؤسسة

العربية للدراسات والنشر - بيروت - 1987.

والعجب، وكل ما له صلة بالإبداع الفني، الذي وإن كان من صنع إنسان مبدع، فهو ينتمي إلى مجتمع منغرس في فضاء يؤثر فيه، ويؤثر به في جدلية مستمرة. غير أن الذي يخفي التأكيد عليه هنا هو أنه رغم جدلية التأثير والتأثر هذه، نظل للنظرية والنقد والتاريخ مجالاتها الخاصة، الذي لا يمكن أن يحل محلها فرع آخر: فالتاريخ لا يمكن أن يعوض النظرية أو النقد، كما أن النظرية لا يمكن أن تستغلب التاريخ، وتحويه. ويبقى أن نراعي حدود التقاطع ومجال التمايز حتى لا نخلط بين هذه المستويات، ويضيع الأثر الأدبي، الذي هو هدفنا الأساسي، وموضوعنا الرئيس.

2 - تناول الخارجي للأدب:

شاعت في العقود الثمانينية الأخيرة من الألفية الثانية محاولات عديدة لدراسة الأدب وبقته ونقويته، استناداً إلى عوامل خارجية، نبذت في المحيط الاجتماعي، والسباق التاريخي، والظروف العامة التي ساهمت في تشكيل العمل الأدبي.

وهذا يفيد أن الهم المحوري الذي كان يشغل هذه المناهج هو معرفة مدى أثر هذه العوامل في إنتاج الأثر الأدبي، يضاف إلى ذلك أن هذه الدراسات، التي تتخذ الطور المصنعة بخلق الإبداع الأدبي السائد لمناهجها، تنتقل إلى مستوى آخر، ألا وهو التفسير، والشرح، وذلك بهدف إعادة هذا الفجاء إلى السباق العام الذي أنتجه أي إلى الأصل الذي تفرع منه.

ويبدو أن هذه العملية لا تفلو من فاشية في نظرها إباننا إلى عالم كانت تفصلنا وإياه مسافة بعيدة وزمن طويل، غير أن ذلك - رغم أهميته - لا يستطیع أن يؤمن نتائج هذه العملية، وما يمكن أن تأتي به في نهاية الدراسة والنقد والتفويص، كما أنها لا تستطیع أن تبتعد عن الموضوع الأساسي، الذي هو الفجاء الأدبي من حيث هو حرق وتجاوز لهذه الشروط التي أنتجته، ولها الواقع الذي أفرزه.

ويبدو أن هذه المسألة ستضج، بشكل جلي، في الوقت الذي نتقّل فيه من مستوى ربط الأدب بمحيطه الخارجي إلى مستوى التمييز بين ما هو خارجي مسند، وما هو داخلي محوري: أي بين ما يشكل شروط الإنتاج، وبين الإنتاج ذاته: أي بما هو عمل فني جمالي، وليس وقائع تاريخية، أو أحوال اجتماعية أو نفسية.

وهكذا، واعتباراً لهذه المعطيات والصعوبات التي فرضتها مسألة التعامل مع الماهرة الأدبية، برزت مجموعة من المحاولات، ترمي إلى الخروج من هذا المأزق،

وتدبير هذه الصعوبات، من خلال الاعتماد على نظريات ومناهج محددة، كل منها يتميز عن الآخر انطلاقاً من تصويره الخاص لطبيعة الأدب ومهامه ووظيفته.

وهكذا، ذهب اتجاه إلى العناية بالشروط التاريخية، معتمداً الأدب نتاج طبيعي لها.

• وذهب اتجاه آخر إلى اعتبار الأدب انعكاساً (صادقاً) لأحواله، ومظاهره الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ومن ثمة ركز على تحليل هذه العوامل جميعها بغية معرفة خلفياتها داخل الأدب.

• في حين ركز اتجاه ثالث على العوامل النفسية والحالات الشعورية واللاشعورية للأفراد، معتمداً إياها الدافع الأساسي لعملية الخلق والإبداع.

وأما كانت هذه الاتجاهات مختلفة من حيث السبل والطرق التي انتهجتها في مقاربة الأثر الأدبي وفهمه ونقوومه، تبعاً لاختلاف زاوية النظر، ونظريات المقاييس المتبعة في التحليل والنقد، وإذا كانت تختلف - أيضاً - في مستوى ودرجة التطبيق خاصة من حيث الدقة أو الصرامة، والتنظيم والإحكام والمرونة؛ فإنها تشترك - جميعاً - في الاستناد إلى هذه العوامل الخارجية في التعامل مع الظاهرة الأدبية، بالإضافة إلى اشتراكها في خاصية النقش بتطبيقاتها - الخاصة - باعتبارها النظرية (المنثى)، والمنهج (الأصح) في تحليل وفهم الأدب.

ولا شك أنهم في ذلك - مخطئون بسبب مبالغتهم هذه، وتطرفهم في القول بأحادية النظرية وبمذحة المنهج: فلا المنهج التاريخي بقادر على الإحاطة بعالم النص، ولا المنهج الاجتماعي كفيلاً - لوحده - بتبيين مكان الإبداع فيه، ولا المنهج النفسي يملك الكفاءة الكاملة لفهم كل العناصر المساهمة في خلق العمل الأدبي. لأن الأثر الأدبي ليس نتاجاً لعنصر واحد، وإنما هو حصيلة لتفاعل مجموعة من العلاقات والعناصر المتنامية والمتحركة لدلالة النص، وإن، أيضاً في هذه العناصر والعلاقات الناشئة بينها يجب البحث: أي في تفاعلاتها ونسبها الكلي ما هي كل لا ينجزا، وبذلك حتى يمكن الوصول إلى عالم الأثر الأدبي، مما هي، وإن، سمات

وخصائص هذه الاتجاهات، والمناهج التي ركزت في تحليلها وفهمها للعمل الأدبي على هذه العوامل الخارجية؟

2 - 2 - الأدب والمنهج التاريخي:

يعتبر هذا المنهج من أقدم المناهج التي عنيت بدراسة الأدب وفهمه. وقد برز مع نقاد أمثال (رين) و(برونتيير)، (أ. أن. باغد) (سانت بوه) هو الذي طور هذا المنهج بشكل واضح. ولقد أفاد عنه النقاد (لاسن) في إقامة نظرية، تقوم على مفاهيم محددة ومفولات منظمة، شكلت الأسس التي يقوم عليها هذا المنهج، وذلك في مؤلفه ((منهج البحث في الأدب واللغة)) الذي قام منحهته الناقد المصري (محمد مندور).

وقد انتقد سانت بوه تلك التصورات التي نواهي بين التاريخي والفني، وتجعل الفني مجرد قواعد تلقى، لأن هذه الأخيرة لا تستطيع خلق "كاتب كلاسكي" مثلاً، ومن الواجب أن نعلم بهذه الحقيقة، فالاعتقاد بأن المرء يستطيع محاكاة لصفات خاصة، كالغناء والاعتدال والصحة والرشاقة، أن يصبح كاتباً كلاسيكياً، دون اعتبار للهدف الذي يقصد إليه والإلهام الذي يصدر عنه، مرادف للاعتقاد بأن "راسين" الأديب، قد خلق مكانه كـ "راسين" الإبن، وفي هذا من الغباوة ما يقطع بانعدام روح الشعر عند من يدفعه إعجابه بالأدب إلى خلق هذا الإعجاب على الإبن (...). [ويضيف سانت بوه منتقداً هذا التوجه الذي يخلط بين عناصر الإلهام والعبقرية والنمجة الكلاسيكية]: لقد أراد "بيزار" أن يكتب في الأدب الفرنسي، وأن يفتخع شموه خلال القرون، فابتدأ بأن سأل نفسه: ما هي العبقرية الفرنسية؟ وكون لنفسه فكرة عن تلك العبقرية واتخذ تلك الفكرة أنموذجاً صاغه من كبار كتابها ونقادها، وقدم للقراء صورة مرضية لتلك العبقرية الفرنسية التي راها من أحسن جوانبها، وفي خير أضوائها⁽³⁰⁾.

⁽³⁰⁾ في الأدب واللغة: د. محمد مندور: ص 57 - 58 - دار النهضة مصر - القاهرة: 1988..

لقد بدا واضحاً مدى النقد اللاذع الذي وجهه سانت بوف إلى كل المنضمين بالمبادئ والقواعد التي سطوروها، وأرغموا أنفسهم والآخرين على الانتقال لها في محاولتهم المستمرة للوصول إلى النموذج الأكبر في الإبداع والعز: لكن تلك حجب عنهم ما يميز الطبيعة والعالم والنشر من مميزات وتفردات، تتجاوز في كثير من الأحيان تلك الحدود والحالات والصواب والقواعد والمبادئ التي صاغوها قديماً. غير أن اللافت في رؤية سانت بوف - هي أنها ظلت رغم كل تلك أسيرة نظم هيمن. منطقتهم لا تستطعن أن تتبين خبوطه الباطنة، أو ضوابطه المحكمة وإنما لتتبع ذلك من هذه المزاوغة التي منزعج منها بسهولة بالصرامة التي تصل إلى حد العلم، وبالذاتية المشوبة بالحرص والانفعال والأهواء، التي لم يستطع هو نفسه إحداثها.

ومعنى هذا أن للآداب شروطه الخاصة، وطبيعته المتميزة، التي تفرض نهجاً في النظر والتصور والدراسة، وذلك من خلال استيعاب الشروط التاريخية العامة التي أنتجته، في شكل رغبات، وآمال وأحلام ثم إبداع.

وهذا يفرض من جهة أخرى التسليم منهجية منطقية تتجاوز التأثير والانطباعية والتذوق إلى الدقة (العلمية)، أو (الموضوعية) النسبية، التي يكتسبها الناقد من خلال انفتاحه على مجموعة قنوات مساعدة والتي من أهمها:

• معرفة أحوال المجتمع وتاريخه، وكل الشروط التي نسمع بانتاج الأدب والأديب معاً، لأن المنهج في تصور (لانسن) هو حصيلته هذه العلاقة القائمة بين التأثير والتحليل من جهة، والوسائل الدقيقة للبحث والمراجعة من جهة أخرى. وذلك وفقاً لما يقتضيه الموضوع، فنستعين عند الحاجة بعدة علوم مساعدة، نستخدمها حسب ما أعدت له في تهيئة المعرفة (الحقيقية)، وهذا القول يجعلنا نستنتج أن الاتجاه التاريخي بولي العناية لمجموعة من المعارف الخارجية في مقارنة الظاهرة الأدبية، بغية الوصول إلى ما سماه (لانسن) (بالحقيقة)، بحيث لا يكتفي بمعرفة الأحوال التاريخية من خلال الملاحظة فقط، بل من خلال استحضار (وثائق)، و(مخطوطات)، وكل ما له صلة بعالم الأثر الأدبي، وذلك

بهدف الوصول إلى ما يسمونه (المعرفة الحقيقية) للأثر الأدبي. وهذا راجع إلى اعتبارهم الأدب صورة للتاريخ المحتج.

فما هي حدود العلاقة بين الأدبي والتاريخي؟ لقد شدد أصحاب هذا الاتجاه على ضرورة ربط الأدب بالواقع التاريخي الذي أنتجته، معتبرين أن الظاهرة الأدبية هي صورة صادقة للحياة، ومראה تعكس قصابها.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن مفهوم الانعكاس هذا لم يظهر بوصفه مصطلحاً له دلالات محددة، عند النقاد العرب القدماء، وإن كنا نلمس بعض ملامح معانيه في بعض المؤلفات والمصنفات، خاصة تلك التي اهتمت بتراجم الشعراء والأنبياء، لأن هذا المفهوم هو وليد الثقافة الغربية، ولم يظهر في الكتابات العربية إلا في العصر الحديث، عند نقاد ناظرين بالثقافة الغربية، خاصة (د. طه حسين)، الذي تجناه ضمن تصوره العام للاتجاه التاريخي، وفي دراسة الأدب ونقد.

وإذا عدنا إلى أحد رواد الاتجاه التاريخي في نقد الأدب وهو (سانت بوف)، فإننا نجد لديه تصوراً مكرساً لآراء سابقه، الذين تشبثوا بنظرية الربط التي والانعكاس الصادق للأدب، يظهر هنا في دعونه النقد إلى متابعة ظروف وأحوال الكتاب والمبدعين الذين عاصروه، ومعرفة أوضاع عيشهم، مؤكداً أنه من العسير نقد أي أثر أدبي، ما لم نحيط بإحاطة شاملة بكل الظروف التي يعيشها، إلا أنه يستدرك فيقول: "إن النقد لا يمكن أن يصبح علماً وصفيّاً، وسيمبقى دائماً فناً في يد من يحاولون استخدامه: وإن يكن قد استفاد بالفعل من كل ما انتهى إليه العلم أو كتبت عنه التاريخ من حقائق"⁶². غير أن هذا الاستدراك النسبي لم يدفعه إلى التخلص من رؤية الانعكاس التي ظلت تحكم نقده، حيث يضيف: "ليس الأدب منفصلاً عن الإنسان، فمناستطعن أن أتذوق مؤلفاً أدبياً، ولكنه من الصعب أن

⁶² عن كتاب في الأدب والنقد: د. محمد مندور: مرجع سابق: ص 62.

أحكم عليه دون معرفة بالكاتب نفسه. وذلك لأنه كما تكون الشجرة يكون ثمرها. وهكذا نفوذني الدراسة الأدبية إلى الدراسة الإنسانية فبداية الطبيعة⁽¹²⁾

ونفي عن البيان ما طرحه هذه التعبيرات من تأكيد حلي على مسافة الانعكاس. ولا أدل على هذا من تلك الألفاظ التي استعملها هنا مثل (كما تكون الشجرة يكون ثمرها) (قبادة الفلسفة) فهما لفظان يالغان على أن الأدب صورة لواقع. هكذا ينصير هذا الناقد العلاقة بين الظاهرة الأدبية. والشروط التي أنتجتها.

يقول (سانت بوف). محدد المنهج الذي يجب اتبعه في دراسة هذه الظاهرة "فإذا أردنا أن ندرس إنساناً مثلاً. أو عبارة أبسط إذا أردنا أن نعرفه بواسطة إنتاجه الأدبي. بعد أن نكون قرأنا تلك الإنتاج. وحصصه فحسبها. وإذا أردنا بنوع خاص أن نخرج من الأحكام المفعلة العامة. والآن نحددنا الجمل والألفاظ والشاعر الاصطلاحية الجسمنة. وفي عبارة موحدة إذا أردنا أن نصل إلى الحقائق المادية - إذا أردنا كل ذلك مما هو المنهج؟

بحسب أن ندأ أولاً - إذا كان ذلك ممكناً - بنمير الكاتب المعتز وسط وطنه وجنسه. وإذا عرفنا الجنس من الناحية العضوية. كما هو مسجل في الأصول والأجساد - استطعنا أن نلقي ضوءاً قوياً على الصفة الأساسية المبرزة لهذه النفس البشرية. ولكننا كثيراً ما نعجز لسوء الحظ - عن الوصول إلى الجذور القامضة لهذه الشخصية. وذلك مع أن الوصول إليها ذو أهمية بالغة بعد أن نطمئ - بقدر المستطاع - إلى معرفة أصول الكاتب. وقربته القريبة والبعيدة. تأتي مسافة أساسية وهي (الوسط). ونعني به مجموعة الأصدقاء والمواطنين الذين عاش بينهم عندما تفجرت عبقريته. ولا ريب أن تكوين الكاتب النهائي سيكون قد تم في هذه المرحلة. ومهما يتطور بعد ذلك. فإنه سيظل محافظاً على طابع تلك المرحلة⁽¹³⁾

ولا شك أن سانت بوف هنا يولي العناية للعناصر والعوامل الخارجية أكثر من اهتمامه بالعمل الأدبي. لأن نصيره قائم على أن الأدب هو نتاج طبيعي وحقيقي لهذه العوامل.

وغير خاف ما في هذا التصور من تطرف في تنقيح شروط الإنتاج الأدبي. الشيء الذي قد يصرف الناقد عن متابعة الأثر نفسه. الذي هو الأساس في عملية النقد ما هنك من أن تنبع هذه العوامل الخارجية. بحالاً ما يقرر أحكاماً إسقاطية. متعلقة بالأخلاق. أكثر من اتصالها بالإبداع والخلق الجمالي. مما يؤدي إلى هزيمة الأحكام الذاتية. بدل الانفتاح بالحداد. والطرب من (الموضوعية) التي هي مطلب أساسي في عملية النقد المنهجي المنظم.

يضاف إلى هذا أن الاعتماد المفرط على هذه (الحقائق التاريخية) في نقد الأدب لا يتوافق وطبيعة الفن الذي هو انزياح وحرق للحقيقة وبحايل للواقع والتاريخ. مهما كانت صورة هذه العلاقة. ومهما النزع الأدبي (بالصدق) في أدائه الفني. كما أن هذه الحقائق التاريخية كثيراً ما توهم الناقد بأشياء بعيدة عن الأدب. وخصائصه الجمالية.

ويبدو أن (سانت بوف) لم يسلم من السقوط في هذه المزالق. حين بالغ في تتبع مختلف الظروف. التي أحاطت بإنتاج العمل الأدبي. وجعلها شغله الأول. على نحو ما يجده في الكتابات التي كتبها عن (فيكتور هيوغو) مثلاً. وإذا كنا نؤمن بضرورة مراعاة المحيط التاريخي والمناخ الذي ساعد على إنتاج الأعمال الأدبية. فإننا نحذر من كل مغالاة أو تضاد في تتبع هذه العوامل. حتى لا نغيب عن موضوعنا الأساسي الذي هو الأثر الأدبي.

ويبدو أن رواد الانحياز التاريخي من أمثال (تين) (فريدنود برونونير) - (وسانت بوف) (والسن) قد ساهموا في تقديم منهج حلول دراسة الأدب ونقده. كل حسب رؤيته التي تتحد. في منظورها العام. في مسألة مراعاة المحيط التاريخي أساساً في التعامل مع الأدب.

فما هو حظ الثقافة العربية من المنهج؟

(12) المرجع نفسه: ص 63.

(13) المرجع نفسه: ص 65 - 68.

وكيف تم توظيفه في دراسة الأدب؟

كان للظروف الخاصة التي عاشتها بلاد مصر أثر هام في بروز الوعي بمسألة المنهج. في شخص عميد الأدب العربي د. طه حسين. ففي المرحلة التي نطقت فيها (محمد علي) مقاليد الحكم. سعى إلى الانتقال من مصر إلى الدولة الحديثة. غير أن الهممة الاستعمارية في شخص الإنجليز حالت بين التحول بهذا المشروع. لكن برزت مع ذلك فعاليات حاددت من أجل إحراج البلاد من مرحلة التخلّف والهممة إلى مرحلة التحرر. وبالفعل فقد برزت هذه الجماعة متوسطة. سادت مبادئ الحرية. والليبرالية الفكرية. دون إهمال الأصول الحصارية والفكرية التي شكلت ثوابت أساسية وقد تركزت هذه المبادئ في بلاد (الجامعة المصرية) التي سمحت بتوسيع الفكر النقابي المنحصر. القائم على التحدّيات الفكرية والأدبية والحوارات العلمية. فتنشلت بذلك حركة الناليف والنشر والترجمة.

وتبشّح لهذه المعطيات والتحويلات. برزت مجموعة من الفعاليات الفكرية والأدبية المنهجية. وفي مقدمتها د. طه حسين. حورجي ريسان. أحمد أمين. أمين الخولي وغيرهم ممن أسهموا في تطوير المجتمع المصري ومن خلاله المجتمع العربي وهكذا دعا د. طه حسين الذي تأثر كثيراً بالفكر الغربي إلى الاقتداء بالغرب في فكرهم ونفدهم. انطلاقاً من فهم مناهجهم وأدبياتهم. بغية تطوير الفكر والأدب والنقد العربي.

فكيف فهم طه حسين المنهج التاريخي؟ وما هي أهم الخصائص التي طبعت تصوره في دراسة الأدب ونفقه؟

لاند من التنبّيه - هنا - إلى أن الوعي بمسألة المنهج عند طه حسين - قد عرف تطوراً وتدرجاً متنامياً في الفهم والاستيعاب والتطبيق.

فالبداية كانت تجسد مرحلة التأثير والانجذاب بهذا المنهج. على اعتبار أن الأدب هو حصيله طبيعية لجمعية لجمعية تاريخية. وقد اهتم د. طه حسين خلال هذه المرحلة بالتطبيق الصارم لهذا المنهج. كما دعا إليه مؤسسه. ورواده أمثال: (زين برونغير - سانت بوف - ولنس) عصارة عمله في هذه المرحلة.

إلا أن د. طه حسين تابع النظر في أعماق المنهج وفي أصوله ومفاهيمه. فتطور بذلك وعيه به. وأربادت معرفته بخصائصه. حيث ظهر تلك جليا في كتابه (في الأدب الجاهلي). فهو بطول موضحا العلاقة بين الأدب والتاريخ. على أني اعترف بأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يستقل. ولا أن يكون علماً منعزلاً قائماً بنفسه. بينه وبين الحياة الأدبية من الناحية التاريخ السياسية والحياة السياسية. فاما أهم حق الفهم أن السيرة الشخصية شيء. وتاريخ هذه السيرة شيء آخر. فاست نوافقي على أنه مستحيل على أن يزوج الأدب غير الأدب كما أرح السيرة غير الفائق. وكما يستطيع المحقق أن يؤرخوا الديانات. فذلك لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمي الضالض وحدها. واما هو مضطر معها إلى الذوق. هو مضطر معها إلى هذه اللغات الشخصية الفردية. التي يعجز العالم في أن يتحلى منها. فتاريخ الأدب إذن - أدب في نفسه من جهة. لأنه يتأثر بما يتأثر به مآثور الكلام من الدوق. وهذه المؤثرات الفنية المختلفة. وتاريخ الأدب علم من جهة أخرى. ولكنه لا يستطيع أن يكون علماً كالعلوم الطبيعية والرياضة. لأنه متأثر بهذه الشخصية. وأنه لا يستطيع أن يكون بحثاً موضوعياً كما يقول أصحاب العلم. وإنما هو بحث ذاتي من وجوه كثيرة. هو إذن شيء وسط بين العلم الضالض والأدب الضالض. فيه موضوع العلم وفيه ناتية الأدب²⁴⁰

والواقع أن طه حسين حاول أن يرقى بتصوره للمنهج التاريخي في تعامله مع الظاهرة الأدبية من مستوى الحتمية والانعكاس إلى مستوى التفاعل والتأثير. يظهر ذلك في تأكيدته على ضرورة مراعاة خصوصية الأدب ما هو خلق في. له أسس تاريخية.

ويبدو أن هذا التصور جعله ينتقد الاتجاهات القديمة في التعامل مع الأثر الأدبي، خاصة تلك التي لا تلتزم منهج محدد وبنية واضحة أي تلك التي تكتفي بالانطباع والعفوية، بل إنه تار في وجه المؤسسات التي عملت على توسيع تلك التصورات التقليدية التي تنقل في الأدب روحه، وتعلمس معالنه وحصانته، من خلال رفضها لمنحدرات الحاضر، وتشتتها بكل ما هو ماض قديم، وقد ظهر ذلك واضحاً في مؤلفات عنه حسين النقدية ودراساته التحليلية، فهو يؤكد بداية على ضرورة الاهتمام بالثقافات الأخرى، سلباً لتطوير الفكر والنقد العربي. إن كيف السبيل إلى أن يدرس الأدب العربي درساً صحيحاً إذا لم ندرس الصلة المادية والمعنوية بين اللغة العربية والطبقات السامية. ومن الأدب العربي والأدب السامي؟ وهل هناك سبيل إلى أن يدرس الأدب العربي دون أن نتفهم التوراة والإنجيل؟ وهل نظن أن يجرى شئ من الأدب في مصر من قرا التوراة والإنجيل؟ وكيف السبيل إلى دراسة الأدبي العربي، إذا لم ندرس اللغة اليونانية واللاتينية. ولم نبين مكانة أدبنا العربي ما يقابل إلى هذه الآداب اليونانية واللاتينية؟ ثم كيف السبيل إلى درس الأدب العربي، إذا لم ندرس انفعالات الأوربية الحية، ونتمتع تأثيرها في أدبنا الحديث؟ ثم كيف السبيل إلى درس الأدب العربي إذا لم نأخذ بمناهج البحث العلمي الحديث، وندرس أدينا كما يدرس الفرنسيون والأنجليز والألمان أديابهم؟¹²⁴

هكذا شغل هذا المتأقّد مسألة (المنهج)، باعتباره القضية المحورية في النقد، والأساس الذي يمكن من خلاله تطوير الأدب العربي ويمكن القول إنه إلى هذا الناقد يعود الفضل في توجيه الفكر العربي والنقد إلى قضية الوعي بالمنهج في دراسة الأدب ونقده. ويكفي أن نذكر هنا أيضاً بالتقويم الذي قام به خاصة لما يعرف بنظرية الانعكاس، التي سمات عند

¹²⁴ المرجع نفسه ص 17 - 18.

كثير من الأدباء والنقاد آنذاك، والتي جعلت من الأدب صورة مرآوية للمجتمع وحياته، إذ كثيراً ما كان يردد هذه العبارة: "كنت أعيب على أدينا ما أكثر من عشرين سنة أنهم يطيلون النظر إلى أنفسهم في المرآة فتحدثون عنها ويكترون الحديث"¹²⁵. كما أنه لا يكف عن التحذير من الانشغال الكلي بوضع الذات السجكولوجية، بعيداً عن عرض أحوال المجتمع، وفضايه "فكثير من الأدباء لا يحدون الوسيلة إلى الإعراب عن ذات أنفسهم، بخطر لهم الخطر محلاً عليهم بغيرهم ويستغرقون فكيفهم، ويغيبون عنهم النور إلى الكفافة، ثم يدعهم إلى الكفافة دفعا، عنكبون والأديب يكتب محدود بنفسه دائماً، يرغم أنه لا يحفل بالناس ولا يفكر فيهم، ولا يكتب إلا ليرضي قلبه وعينه وبنوّه وعلبه، الذي لا يستطلع أن يبتلع عن الإنتاج حين يدعى إليه، وهو يصل إلى نفسه أن الأدب نفعات طبيعية تصدر عن أمعائها، لأنها لابد لها من العلور، كذلك يخضع الأديب نفسه ويخيل إليها، ولكنه لا يكاد يكتب، بل لا يكاد يأخذ في الكفافة حتى يحس الحاجة الملحة إلى أن يقرأ الناس ما يكتب، فمن طبيعة نفسه أن يكتب ومن طبيعة نفسه أن ينهل بالناس، ليقرأوه ويشاركوه في الحب والنور والشعور"¹²⁶.

إنها دعوة صريحة إلى الانتقال بالأدب من مستوى الذات الفردية إلى مستوى المجتمع ككل ما يجعله من عفارقات وصراعات وأحلام وطموحات.

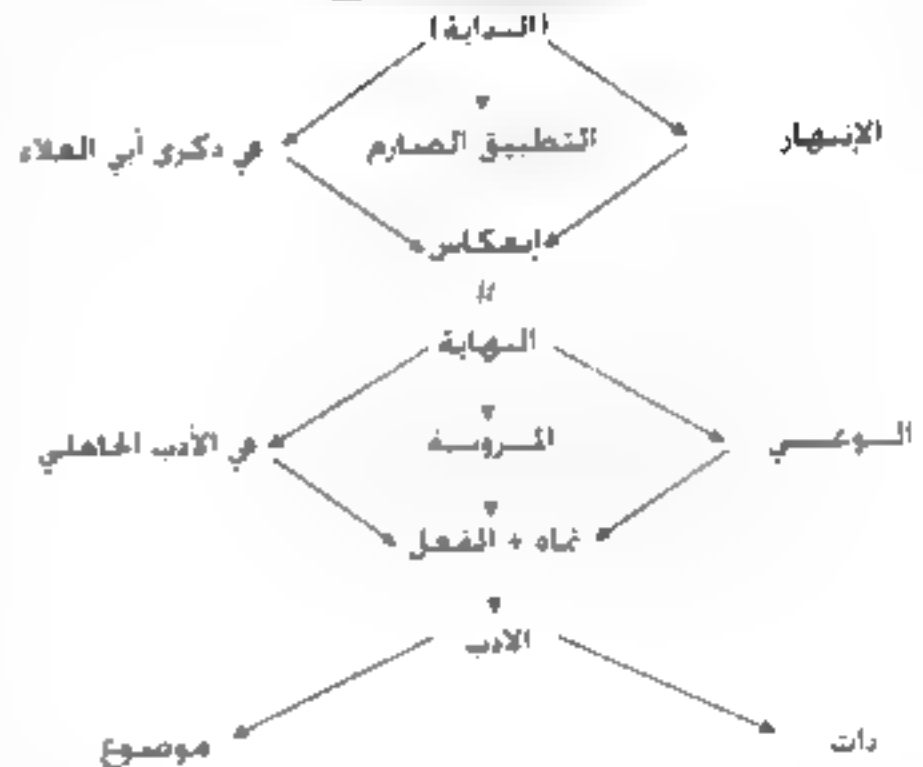
¹²⁵ (نصام وغدا): د. طه حسين: ص 20 ط 2 - دار العلم للملايين - بيروت 1960.

وأخر: تعقيب د. حسين الولد على هذه التصورات في مناهج الدراسات الأدبية: مرجع سابق:

ص 31 وما بعدها.

¹²⁶ المرجع نفسه، ص 22.

د. طه حسين
(النظرية التاريخية)



لقد شهد النقد لدى د. طه حسين تطوراً هاماً في مستوى تطبيقه لما استلزمه من المغرب. ومن غير الإنصاف أن نتحدث عن صورة واحدة لهذا النقد. ذلك أننا ونحن نتابع مسيرة هذا النقد، نلاحظ أنه تجلّو المرحلة الأولى التي اُسمت بالتطبيق الصارم للنظرية التاريخية كما أخذها عن المنظرين الغربيين. والمتثلة في كتاب "في ذكرى أبي العلاء المعري"، إلى مرحلة ثانية تطوّر فيها وعيه بالمنهج، وانتهى إلى أن الأدب نتاج لتفاعل الذاتي والموضوعي. محاولاً التخلص من مفهوم الانعكاس الذي هيمن في الكثير من الكتابات، وقد تحسّد هذا التطور في كتابه "في الأدب الجاهلي".

وننبغي الإشارة هنا إلى أن طه حسين لم يكتف بالندوة إلى المنهج التاريخي بل قدّم ما ندعى بطريقة المشك في محاولة الوصول إلى الحقيقة واليقين كما ينبغي من قوله: "أريد أن أصطح في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثته ديكارت لتحدث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث. والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن ينحدر البحث عن كل شيء كان يعلمه من قبل. وأن يتقبل موضوع بحثه الحالي الدهن مما قبل فيه حلواً تاماً. والناس يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر. قد كان من أحصب النافع وأقواها وأحسنها أثراً. وأنه قد حدد العلم والفلسفة تحديداً. وأنه قد عبّر عن مذهب الأدباء في أدبهم والقصائين في فنونهم. وأنه هو الطليع الذي يفتاربه هذا العصر الحديث. عنصمطع هذا المنهج، حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وننريه بالبحث والاستقصاء²⁰ ثم إنه لم يكتف بالندوة إلى اصطلاح مناهج الغرب فحسب. وإنما حاول تطبيقها على الأدب العربي: قديمه وحديثه.

وإذا كنا نقر بأهمية مشروع طه حسين في محاولة تطوير مسيرة النقد الأدبي، استغناءً إلى منجزات المنهج التاريخي؛ فإن هذه المحاولة لم تحل معورها من شواقص وسلبيات. يمكن أن نرجع بعض أسبابها إلى العوامل الآتية:

1 - محاولة التوفيق أو المواجهة بين نظرية حديثة ومنهج عربي أفرسته ثقافة مخيرة. وبين أصول عربية ضاربة في القدم، أي هذه الرغبة في الأخذ بمنهج حديث، لكن دون التفريط في الأسس العربية القديمة. مما جعله يعيش صراعاً بين ثقافة أوروبية وثقافة فرنسية حديثة.

²⁰ في الفن الجاهلي: د. طه حسين، ص 20. ط. دار المدى للثقافة والنشر: سوريا.

2 - حنوحه - أحياناً - نحو الأخذ بالأنهج الديكارتي القائم على

الشك، في محاولة البحث عن (البقي)، أو (الحقيقة)، الشيء الذي جعله يطبق هذه النظرية بكل ما فعله من (صرامة)، لا تراعي خصوصية العمل الأدبي، الذي يختلف عن الوثيقة التاريخية أو الحادثة الواقعية الشيء الذي جعل كتاباته النقدية تدفع إلى التأييد أكثر من النقد

وإجمالاً، إذا كنا نقر بأهمية المنهج التاريخي في توجيه النقد إلى مناحي الحياة والساني العام الذي يعجز الإنسان وتحتكم في نوعه ومساره وأهدافه؛ فإننا نلاحظ مدعاة كبير من النقص وحسبهم الكثير في تطبيق أحكامه وأدواته إلى هذا الإسراف. إضافة إلى توجيه اهتمامهم الأكبر إلى الإبداعات والأعمال التي أنتجها الأدباء والفنانون الأعلام المشهورين فقط، واقتصارهم على تحليلها وكأنها وقائع تاريخية لا أثر فيها للخيال الذي هو المقوم المركزي للعملية الإبداعية وقد أدى بهم هذا التوجه من جهة إلى الاهتمام بالقضايا السياسية العنصرية، وما أهزأه من صراعات طبقية، في حين تم التغاضي عن إشارات مبدعين آخرين طلبوا بعيداً عن الامتداد في هذه الصراعات، معتمدين على خيالهم في إبحار تجارب إبداعية أسست بالعبق والجمال، لكنها بالرغم من ذلك، لم تحظ بتحليل والنقد والدراسة التي تستحق. مدعى أنها لم تعكس تلك القضايا الكبرى التي شغل بها أعلام المذهب التاريخي.

لقد راهن أصحاب هذا المذهب على القضايا الكبرى والأحداث البارزة في المجتمعات التي تنصارع فيها القوى والطبقات، كل حسب أهدافه التي تنبع من وسائل الإنتاج والرؤى التي تحدد تصور كل فئة للعالم ولهذا، فقد شدد رواد المذهب التاريخي على البعد الإيديولوجي في الإنتاج الأدبي، بل كثيراً ما جعله المقاس في الحكم على الإبداع بالقوة أو الضعف أي انطلاقاً من مضمونه وأفكاره، أساساً، وليس انطلاقاً من عناصره الفنية والجمالية النابعة من أسلوبه ولغته، فلا يكتب المقترع عند

هؤلاء هو الذي يعرض حلة المجتمع، ويناقش قضاياها، ويصف أحواله السنية والعبثية، ويقدم صورة (حقيقية) أو تاريخية عنه، لكنه لا يقدح عند هذا المستوى، بل يقدم رؤيتها الخاصة التي لا بد أن تعكس تصور الجماهير وطموحاتهم نحو مجتمع تسود فيه العدالة والحرية والمساواة، ليكتسب بذلك صفة الكاتب الملتزم الصادق. ويبدو أن حري العديد من المبدعين والكاتب وراء هذا المقصد كان سبباً في تضحيقهم بتلك العناصر اللغوية والأسلوبية التي تمنح الأدب مظهره ونصن حنانه واستمراره، فتحواله إلى لون خطابي أقرب إلى المشاريع السياسية والعطف الفورية



3 - الأديب والمنهج النفسي:

ارتبط مفهوم "النفس" بأحد المنظرين الكبار، الذين اهتموا في البحث عن معرفة خباياها، ونوجبه الاهتمام إلى هذا العالم الخفي لدى الإنسان عامة، والمبدع بخاصة. ونعني بذلك رائد المنهج النفسي (سيغموند فرويد) (1856 - 1939). وأضحى الأسس الأولى لعلم النفس، باعتباره العلم الذي يهتم بالكشف عن منطقة (اللاشعور)، ذلك الجزء اللاعراضي من العقل الإنساني. والمتشكل من مجموعة رواسب الحياة الماضية لدى الإنسان، بما هي مرحلة طفولة وشباب. وقد أكد فرويد على أن هذا الجانب الخفي، هو المسؤول عن الكثير من تصرفات الإنسان، وإن كان لا يتحكم بذلك. وهذا هو السبب الخفي الذي جعله يولي اهتمامه للكشف عن دلالات النفس، وسبر إحياءاتها، وكل ما يمكن أن ينبثق عنها في توجيه حياة الأفراد وسلوكهم.

وقد نساءل فرويد عن الإمكانيات الهامة التي يمكن للتحليل النفسي أن يقدمها للمتلقي حتى يتعد إلى أعماق النفس الإنسانية، ويكتشف أغوارها، عبر أن هذا المطلب ليس هيناً، بل يحتاج إلى صبر وتحليل ودكاء وضبط لما هو قائم ومزمار حتى يخضع للتحديد والتجربة التي بإمكانها أن تقدم نتائج قاهرة على تأكيد فرضيات التحليل النفسي أو نقيضها⁽²⁹¹⁾.

لقد شهدت النظرية النفسية تطورات هامة: بحيث إذا كانت الإرهاصات الأولى للنظرية النفسية تعود في الأسس إلى (المحاكاة الأفلاطونية)، (والنظهير الأرسطي)، فإن التركيز على الأبعاد اللغوية والأدبية قد برز مع إنجازات (فرويد) الذي شدد على مفاهيم اعتبرت في أوانها جديدة، ولافتة، مثل (اللاوعي - الحام - الرغبة - الكبت - الإشباع - التطهير) باعتبارها المداخل الأساسية والحاسمة لفك رموز عوالم الأدب والإبداع، وبالتالي معرفة دلائله وأبعاده النفسية

والاجتماعية والثقافية. غير أن الأمر لم يقف عند هذا المستوى ضمن هذه النظرية، بل إن زواياها عملوا على تطوير أدواتهم ومفاهيمهم بما ساعد على مزيد من فهم الأدب ومنهجه، وذلك عبر الإضافة أيضاً من التصور الذي شهدته النظريات المهمة بتحليل الأحداث المختلفة، خاصة تلك التي يستند إلى مفاهيم اللسانيات الحديثة ونظريات التلقي والاستجابة التي أعادت الاعتبار لدور المتلقي، وإلغاء تلك الهيمنة الضائلة التي كانت للمبدع، في سيادة مفتوحة ولا نهائية، مادامت هذه الاستجابات المرتبطة بالمتلقي عديدة ومتنوعة وغير محدودة.

لقد عدا الأديب حسب الرؤية الفرويدية شغكة من الرموز والعلاقات والطيقات التي يجب كشفها وتحليلها، لاستيعاب دلائلها القريبة والبعيدة، وهكذا، إذا كانت هذه العملية قد شكلت مثلاً نوعياً في مسار النظرية النفسية، فإنها طرحت مشكلة لا تخلو من خطورة، لاستنها أن عالم النص قد غدا مشاعراً للمبدع والمتلقي معاً، هذا الأخير الذي أصبح بدلاً من نصات النص ما يستجلبه، التي تخضع هي الأخرى لرغبات وأهواء ولاوعي الأفراد، أي لعناصر دانية تناس إلى حد كبير تلك (الموضوعية) التي هي المطلب الأسمى لكل نظرية تنفخ الدقة والعلمية.

ولأجل تفادي هذا المأزق الكبير الذي أحدثته التعارض بين الداني والموضوعي برزت مجموعة من الإجابات التي قدمها، نصابيون أعلام، أمثال: "ديفيد بليتشر" الذي يرى أن أهمية (الدائنية) تتعدى أهمية (موضوعية) النص، لكن الموضوعية تعتمد على "قرار" جماعة معينة، وبالتالي تتصرف هذه الجماعة استناداً إلى هذا القرار. أما (نورمان هولاند) فيرى أن عملية القراءة وتفاعل القارئ مع النص هي عملية علاجية، إذ يكشف القارئ في الأدب "موضوعية" "العفوية" الخاصة به ويعترف إلى رغباته ودوافعه وناتجته، وهكذا، تنتقل الرغبة من النص إلى وعي القارئ ولا وعيه. وبهذا، يكون النص قد خدم المؤلف في التعبير عن رغباته ودوافعه وخدم القارئ الذي يوائم ويكيف النص حتى يحقق متعته الخاصة، أما (هارولد بلوم) فيرى أن العلاقة بين شاعر قوي قديم وأخر تابع هي علاقة أوديبية (علاقة

⁽²⁹¹⁾ في الأدب الجامع: د. طه حسين: ص 13 - دار المعارف - القاهرة 1964.

الأب (بالإن) تقسم بالسيطرة ومداولة التصور من هذه السيطرة. أما (حكايات لاكان) فيجمع بين النظريات الأرسية القوية وبين معطيات النظرية الفرويدية بعد أن واءم بينها وبين المفاهيم اللغوية حتى يتمكن له جعل اللغة مادة للتحليل النفسي. لأن اللاوعي مني كما تنسب اللغة^[30].

لكن السؤال المحوري هنا هو كيف تم نقل هذا العلم إلى دراسة الأدب؟ إذا كانت البدايات الأولى للتحليل النفسي قد انصبت على العلاج الطبي فإنها سرعان ما تحولت إلى تحليل الإبداع الفني والأدبي. من خلال التركيز على مدعاه. وهكذا، سار فرويد إلى العناية بمجموعة من الأعمال الفنية عموماً، والأدبية خاصة. مستنداً في ذلك إلى نتائج أبحاثه في علم النفس، بحيث اهتم بتخصيص وتجاهات فنانين وأدباء، من أمثال (لبنواريو نافميتي) والروائي الروسي (دستوييفسكي) والكاتب المسرحي (تشكبير).

يقول (فرويد) موضحاً هذه النقطة: "أدرك أن تذكر أنه منذ كتبتة "نثريل الأحلام" لم يعد التحليل النفسي موضوعاً ملتبساً خالصاً فبين ظهوره في ألمانيا وظهره في فرنسا يقع تاريخ تطبيقه العديدة على فروع الأدب الشعبي وعلى القزبية. ولا صلة لأي من هذه الأمور بالطب، إنما ينصل به عن طريق التحليل النفسي وحده"^[31].

فما هي الأسس النظرية التي انطلق منها فرويد في تعامله مع إنتاج الأدبي والفني عامة؟

انطلق فرويد من الفرضية القائلة بأن كل إنتاج فني أو أدبي ما هو سوى حصيلة مجموعة من الرغبات المرتبطة بالغايات الإنسانية. وهي ظاهرة بيولوجية لدى الإنسان. وهذه الرغبات تكون المسؤولة عن إنتاج كل

^[30] انظر دليل الناقد الأدبي: دمجلاز الرويل ود. سيد البازي، ص 336: ط 3 المركز الثقافي

العربي - البيضاء: 2002.

^[31] (حياتي والتحليل النفسي) (ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي): ص 73.

عمل فني أو إبداعي. وذلك حسب لا يحقق (إشباعاً) فتظل لديه حديسة، دون اكتمال أو تحقق لذلك فهي رغبات (مكبوتة) مسبب مجموعة من العوائق والحوار أو الموانع. إما حواجز داخلية لدى الفرد نفسه، أو حواجز خارجية في المجتمع الذي ينتمي إليه.

ولحل هذه الأزمة، يرى فرويد أن هذه الرغبات تجد مقنفساً لها فيما أسماه (النسائي). فالإنسان حينما تكب رغباته، ويحصر، يلجأ إلى طريق آخر. ومن بين هذه الطرق، وأهمها الإبداع الفني. إذ الفن أو الأدب ما هو سوى تعويض عن الرغبات المكبوتة، إنه تحرر من القنود والحواجز، إنه تفرغ لرغبات سابقة. طلت حديسة بسبب مجموعة من العوائق.

ولقد حاول فرويد تحليل هذه العملية في كتابه (حياتي والتحليل النفسي) فقال: "كان الحال يفرض بالانتقال من ذلك إلى محاولة تحليل الإبداع الشعري والفني بوجه العموم. فقد انصح أن ملكة الخيال ملجأ يؤسس إلى الانتقال السريع من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع، كي يقوم مقام إرضاء الغرائز التي ينبغي الإقلاع عنها في واقع الحياة. الفنان كالعصابي يعرف كيف يقفل معه راحماً ليحد مقاماً راسخاً في الواقع، ومنذاته، أعني الأعمال الفنية، إشباع خيالي لرغبات لا شعورية، شأنها شأن الأحلام. وهي مثلها محاولات، توفيق، حيث إنها بدورها تجتهد كي تتعاضد أي صراع مكشوف مع قوى الكبت. ولكنها تختلف عن منتجات الحلم الفرعية. الاجتماعية. من حيث إن المقصود بها إثارة اهتمام الغير. وأن بوسعها أن تستثير وترضي هيهم الرغبات اللاشعورية نفسها. وزيادة على ذلك فهي تستفيد من اللذة الحسية للجمال الشكلي بوصفها جائزة مغرية"^[32]. ثم إن فرويد لم يفت عند هذا المستوى، وإنما حدد مجال عمل التحليل النفسي الذي يأخذ العلاقات الثنائية بين ما تأثر به الفنان

^[32] المرجع نفسه: ص 73 - 76.

في حياته وخياراته المعارضة. ومنتجاته ويخلص منها نفسيته وما يعمل فيها من أنواع - أي ذلك الجزء من نفسه الذي يشارك فيه الناس جميعاً - مثال ذلك أنني وأصبح هذا الهدف نصب عيني اتخذت من "ليوناردو دافنشي" موضوعاً للدراسة يستند إلى ذكرى واحدة من تكريات الطفولة قصتها هو⁽¹³¹⁾

3 - 1 - اللاشعور والإبداع:

يرى فرويد أن النفس البشرية تتكون من ثلاث مناطق هي "الأنا - العليا - الهو وكل مضمون أو عمل أو أثر بحثي على

2 - الأنا: هو الجانب الطاهر من الشخصية، وله طابع شعوري، وبمثل الوعي والإدراك ويحفظ النفس، وهو غير منفصل عن (الهو) و(الأنا العليا) بل متفاعل معهما، ويحاول أن يظل في وئام معهما.

2 - الأنا العليا أو الذات العليا: وهي قوة فاهرة رابعة تجمع العادات والتقاليد التي تتكون عند الإنسان منذ الطفولة، وهي لا تكف عن قول (احذر، مكانك، إياك...) وما شاكل ذلك من الأوامر والتعليمات كالزجر والتوبيخ، فهي الناقد الخلفي الأعلى الذي يشمر (الأنا) بالخطيئة، فهي إذن مكلفة بـ (الأنا) ورفيقة عليه.

3 - منطقة (الهو): وهي قوة جموح تجتمع فيها الغرائز والشهوات التي تزين الهوى (أنا) وهي لا تتحج وفق المبادئ الخلقية، وأما تسير على قاعدة تحقيق اللذة والابتعاد عن الألم، ولا تتقيد بقنود منطقية⁽¹³²⁾.

هكذا، يخدم اللاشعور مسؤولاً أكثر عن الإبداع، فكلماً وجد حوافز وقنوات وأساليب اتخذ له طرقاً لتمرير إنجازاته، بعيداً عن هيمنة الرقيب، أيما كانت

⁽¹³¹⁾ نفسه: ص 75 - 76.

⁽¹³²⁾ مارج النقد الأدبي الحديث: د. وليد قصاب: ص 56 - دار الفكر - ط 1 - سوريا 2007.

أمكنهم. ومهما كانت طبيعتهم وومضيتهم، بحيث تجد اللغة ضالتها في كشف هذه المعطيات، التي يحتشد المحلل النفسي في تحليل أبعادها، كما أبرز (فرويد).

ويسمى أن الانتحاء النفسي في تحليل الإبداع قد أعلى من سلطان اللاشعور، حتى جعله المسؤول الأساسي عن الإبداع الذي ما هو في الواقع سوى شرة نباح خلقي، متحرر من الرغبات المكونة أو المقيدة، والتي نجد منعكسها في الإبداع.

لقد استعاد التحليل النفسي في مراحله الأخيرة أيضاً من مستندات النظريات الحديثة في تحليل اللغة والخطاب من خلال توظيف مفاهيم جديدة، مثل (النضج) و(الانفتاح) و(القراءة المتبعة) و(التأويل) و(نسخة الذاتي والموضوعي) و(مسئلة الحفظة). وحاول المحللون الجدد تحريك هذه المفاهيم مركزين في تطبيقاتهم على العلاقات والسبع الذي يحكم هذه العناصر بوصفها منية أو نسفاً، متجاوزين بذلك تلك الرؤية التي كانت تنظر إلى هذه القصايا بعلوة نخزي، وفصل.

كما أنها تجاوزت أيضاً تلك الدراسات التي ركزت على الجوانب الذاتية الضيقة، الخاصة بكل فرد لتشمل عناصر ومقومات وقوانين عامة، منظم العلاقات التي تصل الفرد بالأسرة والمجتمع، في ارتباطها كل ذلك بالبعد الثقافي والحضاري الذي تحكمه جيلية التأثير والتأثر التي تميز العلاقات الإنسانية بما تتضمنه من حالات خاصة، إلى جانب ما هو مشترك أو عام يعبر عن مظهراته في شكل أنساق لغوية وإبداعية هي لب الحضارة والمعبر عن تجلياتها.

يقر فرويد بأن الفرد البدع يعيش أزمة صراع بين رغباته وواقعه، الشيء الذي يجعله دائم البحث عن مخرج، الذي هو الإبداع الفني. وهنا يركز فرويد على ظاهرة (الحلم) عند البدع، ففي الحلم تجد الرغبات مدفونة لها، فتظهر، بلا قيود، والحلم نشاطاً إنسانياً يساهم في خلق الإبداع لدى الفرد الفنان، الذي يطلع على أحلامه صيغة جمالية، وعناصر فنية، فبشرك (المتلقي)، الذي قد يجد في هذا النتاج الجمالي صورة لرغباته، وبذلك ننقل من الذاتي إلى الجماعي ومن الخاص إلى العام.

إلا أن اهتمام فرويد بربط بشكل جلي، في التحليل الذي خصصه مجموعة من الشخصيات من عالم التشكيل والرواية والمسرح. ومن أبرز هذه الدراسات، فذكر رسالته لشخص (ليوناردو دافنشي) والروائي الروسي (دستوفسكي) والمسرحي (شكسبير).

فهي دراسته الأولى، أولى الاهتمام بطغولة (دافنشي) مؤكداً أن عزوف الدارسين عن دراسة هذا الشخص يعود إلى جهلهم بالجوانب النفسية الخفية من حياته، وخاصة طفولته. لذلك، ركز على كشف بعض هذه التجارب، ومدة أثرها في تكوين إبداعه وقد توصل إلى أن لتلك الذكريات أثراً حاسماً في توجيه إبداع دافنشي إلى التركيز على موضوعات خاصة تهتم عليها صورة الأم والطفل.

وأما تحليله لشخصية الروائي (دستوفسكي) فقد أطلق عليها من التركيز على الدوافع التي كانت وراء اهتمامه بموضوعات خاصة في أعماله الروائية، مثل الصراع بين (الخير والشر والحياة والموت) (الحب والكراهية)، خاصة في روايته "الإخوة كارامازوف"، وهي دوافع مرتبطة بطغولته غير السوية، فهو في تصور فرويد شخص (أم)، لأنه لم يكن في علاقة طبيعية مع أبيه. ويحد فرويد في مختلف الشخصيات الروائية التي كان يقدمها (دستوفسكي) انعكاساً لشخصيته، وهي شخصيات غالباً ما تكون (مشوهة)، تعكس شخصيته، كما يرى أن تكونه على هذه الشخصيات، وبهذه الصفات ما هو إلا تأكيد على رغبة في (تعذيب الذات) أو ما يعرف بـ (المازوشية): فهو حين يعرض هذه الشخصيات، وبهذا الشكل، يسعى إلى تعذيب الذات، والآخرين، لأن (دستوفسكي) كثيره من الفنانين يعاني من (عقدة الذنب) فهو - مثلاً - يجد رغبة ما في قتل أبيه، لأنه يناقسه على (الأم)، وهو ما يعرف بـ (عقدة أوديب).

واللاحظ أن فرويد ركز على هذه العقدة ولمسرها كثيراً من الأعمال الفنية، والأدبية خاصة: (مأساة أوديب): لؤلؤها (سوفوكليس)، ومسرحية (هاملت) (لشكسبير)، و(الإخوة كارامازوف) (لـدستوفسكي). وقد جعل الدافع الأساسي وراء إنتاج هذه الأعمال بلذات هو منافسة الابن لأبيه على المرأة (الأم)، هنا ما

يلمسه بوضوح في كتابه (تفسير الأحلام) حيث يقول "أوجت إلى عقدة أوديب التي تحل لي شيئاً فشيئاً أنها ظاهرة نفسية عامة، بأمور عدة، فقد بدأ اختيار الشاعر (سوفوكليس) أو اختراعه لهذا الموضوع الرهيب أمراً ملفزاً، وكان ملفزاً أيضاً ما خلفته القدسية المستمدة منه من أثر عنيف في نفوس جمهور المشاهدين وكذلك طسعة تلك التراحمات الخاصة بالقدر، ولكن أمس تفسير لكل ذلك عندما نطق المرء من أن قصة قابولاً عاماً في الحياة النفسية أدركه الشاعر بكل ما ينطوي عليه من دلالة وجدانية، فالقدر والسوء حير تحقيق في الخارج لضرورة باطنة".¹⁷⁵

لقد استطاع فرويد أن يوجهنا إلى جوانب ظلت خفية، في العملية الإبداعية، ما أنها عناصر تساهم، إلى حد كبير، في توليد النتائج الفنية، والأعمال الأدبية، وهو عمل قيم، يكشف عن أهمية هذا المحلل، ودوره في إحداث تحول في المناهج التي عنيبت بتحليل ودراسة الظاهرة الفنية، وشروط إنتاجها لدى كل مدح. لقد استطاع فرويد أن يوجه أنظار المحللين إلى مكانين ظلت لعمود مجهولة، لمكتشفوا فيها مفومات الإبداع وعناصر الخلق الفني، التي يجتهد كل فنان في تكرسها، فيشكل نتاجاً خاصاً باسم شخصيته بالتميز والتفرد، وينبعها تلك المظاهر والعلامات التي كانت من قبل عصية على الإدراك، وبعامسة تقتصر خلف أقنعة عديدة.¹⁷⁶

غير أن تحليل فرويد - رغم أهميته - ظل يقلب عليه الطابع العلمي المحض، الذي كثيراً ما تنافس خصوصية العمل الفني، بحيث كان اهتمامه الأكبر منصباً على الجوانب الخارجية، من مواضيع وأسباب هيمنت على تحليل الإبداع نفسه، وهذا هو الجانب الذي حاول تلامذته ومريدوه تداركه والاهتمام به، في محاولة ملء ثغرائه والارتقاء به إلى مصاف التحليل المحكم والمنهج المنظم، ويمدو

¹⁷⁵ تفسير الأحلام، فرويد ص 74 - 75 - ترجمة مصطفى صفوان - مصطفى زيور.

¹⁷⁶ (علم النفس والأدب) لـ د. (سامي المروبي)، ص 226.

إن الناقد الفرنسي: شارل مورون كان من أبرز من حملوا هذه الرؤية. وتحموا هذا الاتجاه. فيما عرف بالناقد النفسي (Psycho - critique). وفيه حدد شارل مورون مجال التحليل النفسي. وضبط منهجه في التعامل مع الآثار الفنية والأدبية. مركزاً على عوامل ثلاثة، اعتبرها هي الأسس التي تسمح بالخلق الفني والإنتاج الإبداعي. وهذه العناصر هي:

- (1) الوسط الاجتماعي وتاريخه.
- (2) شخصية الأديب وتاريخها.
- (3) اللغة وتاريخها.

إلا أنه ركز على العامل الثاني واعتبره الأهم. ومن ثمة سار إلى تحليله ودراسته. لأنه هو السبيل إلى معرفة إنتاج الأديب. عبر أنه لم يكتف بهذا. بل شجع الصور المتكررة داخل الأثر الأدبي. بوصفها (تركيباً) لمجموعة من العلامات المتفاعلة، ذات نسج من الدلالات والمعاني المرتبطة بلاوعي المبدع. والتي على الناقد النفسي أن يقوم بالكشف عنها وتعليلها الشيء الذي سمح (لشارل مورون) بإعادة تحليل وتأويل مجموعة من الآثار الأدبية في ضوء هذا النسج من المعاني والدلالات المتكررة من الصور ذات الدعد الأسطوري. والكامنة في لاوعي المبدع. بمعنى أن الناقد النفسي حسب مورون عليه أن يكشف المراحل التي سر منها عملية الإبداع بكل دقة. أي من مرحلة تداعي الصور وتكرارها. إلى مرحلة تشكيلها في شبكة من الدلالات أو نسج من المعاني. إلى مرحلة التأليف التي يعيشها المبدع. ومنها إلى مرحلة استمرار الصراع والتأزم. وصولاً إلى مرحلة الصورة الأسطورية التي تهيم على لاوعي المبدع. فتبرز في شكلها الأسطوري. وهذه المراحل في تدرجها تؤكد أن المبدع مريب عمليات مركبة ومتراصة. وليست مجرد تأويل أو إسقاط من خيال الناقد. لأنها نتاج طبيعي وموضوعي لتركيب هذه الصور. فهو يقول مؤكداً أبعاد هذه العوامل التي ساهمت في توليد قصائد الشاعر (مالارمي): "إن مجرد التعامل مع قصائد مالارمي يوهي إلى المرء بأن ثمة شبكة من الصور الدائمة. تتجاذب وتتداعى. فتحدث تناغمات وتوافقات تنهده من قصيدة إلى

قصيدة. إن وجود هذه الشبكات من التداخبات أمر واقع يصرف النظر عن كل نظرية في التحليل. وهو يوحي بأن ثمة ناطقة ثانية معاصرة يربط بينها رباط تاريخي وحاضر¹²⁷

بهذا التصور. يكون شارل مورون قد عمق التصور الفرويدي. ووجهه نحو الأثر الفني الذي هو الأسس حيث يحاور البنية المصيفة للتحليل النفسي ويخرج إمكانات عدة فزيد من التعمق في الإلتحاحات الفنية والتي غدت الهم الأكبر في هذا التحليل¹²⁸.

لقد ساهم مفاد ومطلون من تفنوا التصور الفرويدي في تطوير المنهج المنبع في تحليل النتاج الأدبي. استخدماً إلى معطيات علم النفس ونتاجه. التي مست منطقة كانت إلى وقت قريب حفية وعصبة على الإدراك والبحث. وهي إعادة عملية. لا يمكن تجاهلها. أو التغافل من أهميتها في إثراء عملية التحليل والنقد. غير أن هذا المنهج لم يسلم بدوره من مؤاخذات وانتقادات. مراوحت في مجملها بين ردود فعل سريعة. يغلب عليها الانطباع والتسرع في الحكم. وانتقادات جادة. حاولت إبراز جوانب القصور في هذا المنهج. وإذ كان (فرويد) قد تكفل هو نفسه بمقارن على الفئة الأولى. حين شبه إلى ضرورة التحكم في أليات التحليل. والحذر من الخلط وسوء الفهم. فإننا نقبض تصور الفئة الثانية لاسيما في تلكبدها على بعض الانتقادات. خاصة تلك التي صبت في الاتجاه الذي يحذر من الخلط بين الوقائع والحالات النفسية. والإبداع الفني ذاته. لأن كل محاولة ترمي إلى قياس الأنسب على هذه الحالات (المرضية) قد تؤدي إلى نتائج بعيدة عن مجال الفن. الذي هو انزياح وخروج في المقام الأول. هذا فضلاً على أننا نكون - بذلك - قد عرفنا ما هو معلوم بما هو مجهول أو قلنا شاهداً على غائب.

¹²⁷ راجع تفاصيل ذلك في مناهج الدراسات الأدبية: د. حسين الزاوي: مرجع سابق ص 15 وما

بعدها..

¹²⁸ المرجع نفسه: ص 14.

3 - 2- النموذج النفسي في الدراسات العربية:

لقد شهد النقد العربي تحولاً هاماً، برزت فيه واضحة في اعتماد مناهج تنهل من الطروحات الغربية، وتحاول استقراء أرونها ومفاهيمها في تناول الأعمال الأدبية بالتحليل والدراسة والنقد من منظور حديث، وتؤي معاصرة إلى حد ما، وذلك مقارنة لما كان سائداً في المساحة النقدية العربية آنذاك، ويعد منه حسين إصنافة إلى ثلثه من النقاد والباحثين أمثال د. أحمد أمين الحولي وأحمد الشايب أبرز من عكس هذا التوجه، ولقد كان للسبيل العلم الذي عاشته مصر آنذاك الأثر الواضح في تعريف هذا التوجه الذي سار فيه منه حسين، الذي اعتك بالثقافة العربية، من خلال نقله على مستشرقين ومفكرين أمثال (بنو ولامس وسانت سلف وهينولت) ممن منحوه الدقة العلمية في البحث، استناداً إلى السياق التاريخي والاجتماعي الذي عدا المحدث الرئيس للدراسة والتحليل والنقد، وقد كانت إسهامه كبيرة في تناول العديد من الأعمال الأدبية العربية من رؤية تاريخية واجتماعية حاولت تقديم الدليل لما هو موجود.

وإنما كان منه حسين ومن سار حذوه من الباحثين والنقاد العرب ممن نهلوا من الثقافة العربية واستمعوا بنظرياتها ومناهجها الحديثة قد شكلوا نقطة نوعية في تاريخ النقد العربي وطرق تحليل الظاهرة الأدبية، إلا أن ذلك لا يعني أنهم تخلوا كلياً عن التصورات السائدة في تناول الإبداع، حيث ظل الانطباع والذوق والتوجه البلاغي قائماً إلى جانب الأساليب الجديدة التي راهن عليها هؤلاء النقاد.

وإنما كان منه حسين قد مثل الاتجاه الذي أعاد من المدرسة الفرنسية في دراسة ونقد الأدب، فإن العقاد قد جسد الاتجاه الذي أعاد من المدرسة الإنجليزية، وذلك بالتركيز على البعد الرومانسي في الظاهرة الأدبية، وقد كانت هذه السمة واضحة من جهة في كتاب (الديوان) تلك العمل المشترك الذي تشاركه كلا كيبوا ومن جهة أخرى في أعمال (أبولو) التي ضمت نقاداً وشعراء ركزوا على البعد

الرومانسي والحبس النوحاني في الإبداع والنقد، منهم أحمد ركي أبو شادي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وشوقي ومطران.

والاعتك للنظر في الاتجاه الرومانسي العربي هذه المسمة من الممارقات الثقافية في المرح من المقومات المحلية التي كانت سائدة وهذا البعد الرومانسي المستمد من الثقافة العربية، لا سيما في التاكيد على ما أسموه (الوحدة العضوية) التي تعبر الأدب الوهم عن غيره من التجارب الأدبية المتممة بالهفك وعباب الانساق. نجر أن هذه الوحدة العضوية كنزاً ما كانت تنساق (وتجديدات) مائنة، محطاً عنها المفاهيم من وحدة عضوية وبفسنة وفسنة.

لا شك أن الاتجاهات الكبرى في مجال نقد النقد العربي، وتطوير أدوات التحليل والتحليل كانت في بلاد الشرق، وبمصر خاصة؛ إلا أن ذلك لا يعني أن بلدان المغرب العربي لم يكن لها أي حظ في هذا التوجه النقدي والأدبي، بل لقد كانت هناك أعمال وإنجازات مهمة، فلما كان يلتفت إليها، فهي تونس كان أبو القاسم الشابي ينشر فلسفة رومانسية أو وجدانية ليس في شعره وحده، وإنما في رؤية نقدية ضمنها محاضرة ألقاها حول الخيال الشعري عند العرب (1927) موحها فيها انتقاداً حاداً إلى ما عده مغالاة في الوصف الحسي وفي الاهتمام بالخصائص المديعية في الشعر العربي، مؤكداً أهمية "بقلة الإحساس" الداخلي "والخيال العتي" من منظور تقترح به الرومانسية الفردية بالضمير الوطني العام. كما كان هناك الكاتب المهجري اللبناني ميخائيل نعيمة الذي يعد كتبه (الفرمال 1923) عملاً نقدياً هاماً ما يحمله من ثورة وجدانية تجديدية نواري، زمناً وأهمية، ما يحمله كتاب (الديوان) (1924).

أما د. محمد مختار فقد جسد تطوراً هاماً في مسيرة النقد الأدبي، لا سيما في كتبه (في الميزان الجديد)، حيث كشف أن الهدف من مشروعه هو نقل الأدب

¹⁴⁶ دليل النقد الأدبي، د. محمد الروبولي ود. سعيد الحارزي - ص 366 المركز الثقافي العربي -

3 - 2- النموذج النفسي في الدراسات العربية:

لقد شهد النقد العربي تحولاً هاماً. برزت آثاره واضحة في اعتماد مناهج تنهل من التطريبات الغربية، وتحاول استلهاها أنواتها ومفاهيمها في تناول الأعمال الأدبية بالتحليل والدراسة والنقد من منظور حديث. ورؤى معاصرة إلى حد ما. وذلك مقارنة لما كان سائداً في الساحة النقدية العربية آنذاك وبعد طه حسين إضافة إلى ثلة من النقاد والباحثين أمثال د. أحمد أمين الخولي وأحمد الشايب أبرز من عكس هذا التوجه. ولقد كان للسباني العم الذي عاشته مصر آنذاك الأثر الواضح في تعزيز هذا التوجه الذي سار فيه طه حسين، الذي احتك بالثقافة الغربية. من خلال ثقافته على مستشرقين ونقاد أعلام أمثال (لنغولاس وسانت بييف وهيبولت) ممن منحوه الدقة العلمية في التحليل. استناداً إلى السهاني التاريخي والاحتماعي الذي غدا المحدد الرئيس للدراسة والتحليل والنقد. وقد كانت إفادته كبيرة في تناول العديد من الأعمال الأدبية العربية من رؤية تاريخية واجتماعية حاولت تقديم البديل لما هو موجود.

وإذا كان طه حسين ومن سار حذوه من الباحثين والنقاد العرب ممن نهلوا من الثقافة الغربية ونشبعوا بنظرياتها ومناهجها الحديثة قد شكلوا نقلة نوعية في تاريخ النقد العربي وطرق تحليل المظاهر الأدبية، إلا أن ذلك لا يعني أنهم تخلوا كلياً عن التصورات السائدة في تناول الإبداع. حيث ظل الانطباع والذوق والتوجه البلاغي قائماً إلى جانب الأساليب الجديدة التي راهن عليها هؤلاء النقاد.

وإذا كان طه حسين قد مثل الاتجاه الذي أفاد من المدرسة الفرنسية في دراسة ونقد الأدب، فإن العقاد قد جسّد الاتجاه الذي أفاد من المدرسة الإنجليزية. وذلك بالتركيز على البعد الرومانسي في الظاهرة الأدبية. وقد كانت هذه السمة واضحة من جهة في كتاب (الدبوان) ذلك العمل المشترك الذي أثار جدلاً كبيراً. ومن جهة أخرى في أعمال (أبولو) التي ضمت نقائنا وشعراء ركزوا على البعد

الرومانسي والخس الوجداني في الإبداع والنقد. منهم أحمد ركي أبو شادي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وشوقي ومطران.

والاهتمت للنظري الاتجاه الرومانسي العربي هذه السمة من المفارقات القائمة في المرح بين المفومات المحلية التي كانت سائدة وهذا البعد الرومانسي المستمد من الثقافة الغربية. لاسيما في التأكد على ما أسماه (الوحدة العضوية) التي يهمل الأدب الرفيع عن غيره من الفحارب الأدبية المتسمة بالتفكك وغياب الانساق غير أن هذه الوحدة العضوية كثيراً ما كانت نقماهي (و) بحديثات) مائعة، تتخلط فيها المفاهيم من وحدة عضوية ونفسية وفنية.

لا شك أن الإبحارات الكبرى في مجال تجديد النقد العربي، وتطوير أدوات البحث والتحليل كانت في بلاد المشرق، ومصر خاصة؛ إلا أن ذلك لا يعني أن بلدان المغرب العربي لم يكن لها أي حظ في هذا الفتح النقدي والأدبي. بل لقد كانت هناك أعمال وإنجازات مهمة، فلما كان يلتفت إليهما، ففي تونس كان أبو القاسم الشابي يبدع بفلسفة رومانطيقية أوجانية ليس في شعره وهذه، وأما في رؤية نقدية ضمنها محاصرة الفأها حول الخيال الشعري عند العرب (1927) موجها فيها انتقانا حاداً إلى ما عده مقلداً في الوصف الحسي وفي الاهتمام بالحماسات البدعية في الشعر العربي، مؤكداً أهمية "يقظة الإحساس" الداخلي "والخيال الفني" من منظور متخرج فيه الرومانطيقية الفردية بالضمير الوطني العام. كما كان هناك الكاتب المهجري اللبناني مبخائيل نعيمة الذي يعد كتابه (الغريال 1923) عملاً نقدياً هاماً بما يحمله من ثورة وجانية تجديدية توازي، زماناً وأهمية، ما حمله كتاب (الدبوان)⁽³⁹⁴⁾.

أما د. محمد مندور فقد جسّد تطوراً هاماً في مسيرة النقد الأدبي. لاسيما في كتابه (في الميراث الجديد)، حيث كشف أن الهدف من مشروعه هو نقل الأدب

⁽³⁹⁴⁾ دليل ثقافة الأدب، د. ميجان الرويوني ود. سميد البازي - ص 366 المركز الثقافي العربي -

العربي من المحلية إلى العالمية ومن التقليد إلى المعاصرة، وهذا لن يتم في نظره إلا باتساع النظريات والمناهج الغربية التي تتسم بالدقة والوضوح والصرامة. لاسيما الفرنسية منها. غير أن مرسوم منبجور هذا وحملته الكبيرة في تطوير المنهج ونوظف النظريات الغربية في تحليل ودراسة ونقد الأديب العربي لم يلبح به نحو التخليص من سمات الدوق والانطباع وهو يوضح هذه النظريات الغربية موضع التطبيق، شأنه في ذلك شأن سابقه ومعاصره من النقاد العرب، الذين لم يستعملوها - رغم أهمية ما قدموه - من التخليص من رواسب النقد التقليدي. وربما هذا ما حدا ببعض منبجور إلى الانعطاف نحو النقد الإيديولوجي الذي انتهر به أشد انتهار لا سيما حينما شاع لدى نقاد سارترين سبق أن استحسنوه، فكان طبعها أن يجد الصدى نفسه لدى أغلب النقاد العرب الآخرين.

لكن كيف فهم العرب هذا المنهج، وكيف طبقوه في نتائجهم الأدبية؟

سنحاول مقارنة هذين السؤالين من خلال التصورات الآتية:

يقول د. مصطفى سويف مؤكدا أهمية الأسس النفسية في تحليل الإبداع الأدبي والفني: "إذا كنا ن قصد ببحثنا هذا الفهم بدراسة سيكولوجية لعملية الإبداع، فمعنى ذلك التسليم بأن الإبداع ظاهرة سلوكية. باعتبار أن السلوك هو موضوع علم النفس. ولما كانت ظاهرة السلوك لابد أن تحدث في مجال، فلا بد أن تكون الخطوة الأولى في دراستنا للإبداع تقرير أنه يحدث في مجال"⁽⁴⁰⁹⁾

كما يؤكد على ضرورة الرجوع إلى تحليل حياة الشاعر ودراسة سلوكه داخل مجتمعه، موضحا أن كثيراً من الباحثين قد انطلقوا من هذا المنطلق: "نريد أن نبين أن هذه البداية في تفسير الإبداع قد التقى عندها معظم الباحثين"⁽⁴¹⁰⁾

⁽⁴⁰⁹⁾ (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة): ص 17. د. مصطفى سويف - دار المعارف

- القاهرة: 1970.

⁽⁴¹⁰⁾ نفس: ص 119.

وقد حاول د. مصطفى سويف أن يعيد من إنجازات الباحثين والعلماء الغربيين في هذا المجال، وحاول أن يلم شتات هذه النظريات، والتصورات، ليخرج في النهاية ما سماه "تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع على أسس دينامية"، محددا هذه الخطوات في العناصر الآتية:

1. التجربة الخصبة.
2. لقاء التجريبتين.
3. الخصائص الفرادية.
4. خطوات الإبداع: أي مرحلة الاستعداد والتأهيل للإبداع، والاختيار ثم التبلور ثم النسخ المطلق.
5. مشهود الشاعر: [أي أن الشاعر يرى الأشياء على نحو مضاد، فالأشياء تتحول عنده من وظيفتها المرجعية إلى وظيفتها الإيحائية].
6. الحاجز: [وهي القنينة، ومنها قنينة اجتماعية، وقنينة اللغة المشتركة، وقنينة ذاتية].
7. النهاية: وتأتي بعد أن يعبث المبدع مرحلة التوتر فيبدع ثم تزول تلك التوترات، فيبحث لديه نوع من الإشباع].

والغالب أن تكون نهاية العمل الفني مرتبطة ببدايتها، فتكون هناك وحدة

العمل الفني.

أما د. محمد التويهي: فقد أسرف في تطبيقه لآليات التحليل النفسي، خاصة في كتابه: (نفسية أبي نواس)، ويكفي لتبيين هذا الإسراف من إلقاء نظرة على فهرس الكتاب حيث مفاهيم لاقتة مثل: الشذوذ، والاندفاع والانحلال والتعقد والإباحية.

وهكذا، تحولت هذه الدراسة من دراسة الموضوع الذي هو الشعر إلى دراسة عناصر خارجية، تبحث في المكونات الذاتية لأبي نواس، فهو يقول - مثلاً - حين عرض البيت الشعري المشهور:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء * * * ودأبني بالتي كانت هي الداء

فلا تنقص اهتمامك على براعة قوله: إن اللوم إغراء، أو جوبة وضعه لها بأنها الداء والدواء، فهذا على حسنه وإمقاعه ليس السر الحقيقي لروعة هذا البيت، وهو معنى لبس جديداً على الشعر العربي على أي حال، ولكن فكر ملياً في "الشعر" الذي صدر عنه البيت، في الوجد الجامع الجارف وهذا الاندفاع الذي يكتمل أمامه كل شيء، لا يابه بلوم من الناس ولا يصده ما في المحبوبة من عيوب ونقائص^[42]

لقد كان (د. النويهي) مهووساً بالبحث عن الأسباب أكثر من اهتمام بالشعر ذاته، حتى إذا واجهته غنية التعبير وجمالية الصورة، عرض العيوب عنها، بدعوى أنها تعبير غير حديد. وأن الأهم من ذلك هو السطر في هذا الإصراف في الإبلاهة، وهو هنا يحاكم الشعر بمقاييس أخلاقية مثل عدم وعي الشاعر بمضمر الضمرة (المحبوبة) إلى غير ذلك من المعايير الخارجية.

أما دراسة د. عزالدين إسماعيل: (التفسير النفسي للأدب) فتبدو أكثر جدية، ومرونة في التعامل مع نتائج وآليات التحليل النفسي. يقول هذا الناقد، مقيماً الدراسات السابقة مقارنة بدراسته هاته "فالؤكد أن محاولات مشابهة قد سبقت هذه الدراسة في لغتنا العربية، ولكنها في الواقع لم تقدم كثيراً من علم النفس التحليلي، فضلاً عن أن ميدان التطبيق كان ضيقاً من جهة. ومن أجل هذا، كانت عنايتي في هذه الدراسة بالناحية التطبيقية في نطاق أوسع. أعني نطاق الأعمال الأدبية ذاتها، على اختلاف أنواعها، وكان هذا تأكيداً لحقيقة منهجية على جانب كبير من الأهمية. وهي أن المنهج النفسي التحليلي من الممكن أن يكون مفيداً في فهمنا ومن ثم في تقديرنا للأعمال الأدبية القديم منها والحديث على حد سواء"^[43]

والواضح أن دراسة د. عزالدين إسماعيل تدور حاشية، إننا ما فورست للدراسات الأخرى السابقة، فهي محاولة لتطبيق نتائج وطرق التحليل النفسي على العمل الأدبي، وليس الوقوف على الدوافع الخارجية. ولعل بطورة منهجية لفهرس موضوعات الكتاب، من شأنها إعطاؤنا فكرة عن أهمية هذه الدراسة. وهكذا، تبرزت هذه الدراسة عن تلك الدراسات السابقة، بحسن استقلالها لآليات المنهج النفسي. وذلك على عكس ما نجده - مثلاً في الدراسات قبل القرنين خصلهما (العقاد) لكل من (ابن الرومي) و(أبي نواس)

ففي الدراسة الأولى (ابن الرومي حبيانه من شعره): حاول العقاد إبراز عناصر التأثير النفسية في توجيه العمل الشعري إلا أن هذا المنهج، سرعان ما تراجع في الدراسة الثانية (أبو نواس: دراسة في التحليل النفسي والفارسي) حيث أسقط المعايير النفسية على شخص هذا الشاعر دون مراعاة لخصوصية النص، الشيء الذي جعل من دراسته، بهذا في عناصر الشخصية، ولمست دراسة للعمل الشعري بانه.

[42] نفسه: ص 13.

[43] نفسه: ص 273.

4 - الأسب والمنهج الاجتماعي:

ظهر هذا المنهج نتيجة شيوع المذهب الماركسي. حيث أصبحت البنى التحتية (اقتصادية - سياسية واجتماعية) هي الوجه الرئيس للنقد، وعلى أساسها يتم تحليل وتقييم الظاهرة الأدبية، التي تعتبر نتاجاً طبيعياً لعلاقات سياسية واقتصادية واجتماعية. الشيء الذي أدى إلى بروز ما يعرف في النقد الأدبي بـ: "نظرية الانعكاس" القائمة على مفهوم تطلق الظاهرة الأدبية باعتبارها (بنية فوقية) مع الشروط المنفحة لها والمرجحة لمسارها. ويمكن القول إن نظرية الانعكاس قد تحكمت في ظهورها - أول الأمر - كنسب من نظريتين سياسيتين سائرتين في التوجه الماركسي أمثال: لينين ومولوتسكي تولد وكارل ماركس، الذي أثر تأثيراً بالغاً في توجهه مجموعة من النقاد عبر نظرية الانعكاس. هاته النظرية التي تعتبر المظاهرة الأدبية مرآة لواقعها وقضايا المجتمع الذي تولد فيه. وبالتالي على الناقد أن يتحرى الدقة في تتبع قضايا المجتمع. وأحواله وخصوصياته، حتى يتمكن من تحليل مظاهرها الأدبية بعمق، ويخبر مدى نجاحها أو فشلها في عكس هذه القضايا داخل العمل الأدبي.

إن العمل الأدبي - حسب هذا الاتجاه - صورة حية وماطقة لمختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ففيه تنعكس صورة الصراع الطبقي لمختلف فئات المجتمع. وفيه تظهر طموحاتهم وأحلامهم ورغباتهم وكل ما يشكل تصورهم وفكرهم.

وقد برز مفهوم الانعكاس، بشكل جلي، في كتابات (لينين) ضمن مقالاته: (تولستوي مرآة للتثورة الروسية)، وفيها فصل القول في التأكيد على أن الواقع الروسي، بكل تناقضاته، حاضر بشكل كبير في روايات (تولستوي)؛ إلا أن مفهوم الانعكاس سرعان ما عرف تطوراً ملحوظاً في كتابات نقاد بارزين خاصة عند جورج لوكاتش وتلميذه لوسيان كولدمان: بحيث لم تعد تفيد هذا التطبيق الكلي

بين الظاهرة الأدبية والواقع الاجتماعي، وأما تفيد خصوصاً له وإعادة صياغته ابتداءً من 1960.

يقول (د. إدريس الشافوي) في معرض تقييمه للتحليل الذي قدمه لوكاتش "لرواية (يلراك) (الأوهام الضائعة)" بسند لوكاتش في تحليل هذه الرواية - كما فعل في الرواية السابقة إلى منهج اجتماعي - تاريخي. يربط الظاهرة الأدبية بحركة الواقع، ويصر البنية وأبطالها وشكلها الفني في ضوء معونها الذي يعكس حركة الصراع الاجتماعي. إلا أن لوكاتش في هذه الرواية يعنى بكيفية ملحوظة بالشكل الفني خلال تركيزه على شخصتين الأولى مخترع اكتشف طريقة أرخص في صناعة الحرق، وأصبح مع ذلك عرضة للاستغلال الرأسمالي، والثاني شاعر يسع أرق وأرق الفصائد في السون الرأسمالية وينابن هاتين الشخصيتين وردود فعلهما إزاء الاستغلال الرأسمالي يعطي للرواية حيويتها وفيمتها الفنية¹⁴⁹¹.

وإذا كان لوكاتش قد وضع اللبنة الأساسية للمنهج الاجتماعي في نقد الأدب فإن تلميذه لوسيان كولدمان قد طوره، وبلغ به الدوة، خاصة بعد أن تمكن من الإفادة من إحتفالات ونجاحات أسفانه "لوكاتش". لقد دعا (كولدمان) إلى ضرورة مراعاة خصوصية الأدب، وفهم العلاقة الجلية القائمة بين المظاهر الاجتماعية والمظاهر الأدبية، مؤكداً أن هذه العلاقة تقار بالجدل. وليس بالانعكاس. وهذا ما جعل نقده يعرف بالنقد (البنيوي التكويني)، ذلك النقد الذي يوازن بين البنيات اللغوية وأشكالها، ومكوناتها الاجتماعية التي أدت إلى ظهورها. بحيث إن كلا منهما يؤثر في الآخر ويتأثر به في علاقة جدلية مستمرة. هذا ما نلمسه في قوله: "الأدب بالنتيجة إلينا، شأنه شأن الفن والفلسفة، وينصب أكبر

¹⁴⁹¹ البنية التكوينية والنقد الأدبي: مقالات مترجمة: مؤلف جامي: مراجعة: د. حمد سبلا - من

الممارسة الدينية. هو قبل كل شيء أصناف من الكلام⁽⁴⁶⁾. وإذا كانت هذه إشارات منه إلى ضرورة الالتفات إلى المظاهر الإبداعية في كل نتاج إنساني إلا أن ذلك لم يكن يشكل همه الأكبر. وإضا الأهم بالنسبة إليه هو البحث عن المداخل الأساسية لضبط هذه العلاقة التي تحكم الفنان بسجنمه الذي ينتمي إليه ويعبر عن طموحه ورغباته في إطار ذلك العقد الاجتماعي العام الذي يصل الفرد بالمجتمع⁽⁴⁷⁾. ويعمل على ترسيخه في نوع من الجدلية المستمرة والمتنامية التي لا نعرف انفصاما، وإن كانت تشكل في نتاجات متنوعة⁽⁴⁸⁾. وبالتالي فالمهم هو إيجاد منهج يضبط هذه العلاقة أكثر من البحث في مظاهرها الفنية.

غير أن هذا الاعتراف بتفسير النقاد في التوجه إلى العناصر الأدبية الجمالية لم يؤد بكوندومان - بالرغم من كل دعواته - إلى تأسيس (نظرية خاصة)، تولي الاهتمام والعناية الكبرى للذوال والعناصر الإبداعية للظواهر الأدبية، لأنه مع كل ذلك ظل مشغولاً إلى العناصر الخارجية، باعتبارها الأسس في الخلق الأدبي. فهو يقول مؤكداً على مفهوم "الرؤية إلى العالم": "إن الكاتب لا يعكس الوعي الجمعي، مثلما يشير الخط التقليدي للوضعية الألية في علم الاجتماع، بل على العكس، يقدم بشكل متقن درجة المطابقة البفائية التي أدركها بعمق الوعي الجمعي نفسه فقط. وهكذا فإن العمل يكون نشاطاً جمعياً عبر الوعي الفردي، هو نشاط سوف يسيطر اللثام بعد ذلك عن الجماعة التي كانت تتحرك نحوه دون معرفة بأفكاره، ومشاعره وسلوكه⁽⁴⁹⁾".

أما النقاد (لينهارت) فقد دعا في محاولة سد الثغرات التي ظهرت في المنهج الاجتماعي إلى ضرورة فهم العلاقة بين الآداب والمجتمع من منظور جديد يراعي

خصوصية العمل الفني، وقد نطى هنا فيما عرف بالنقد (السوسيولوجي) القائل بأن للأدب وظيفة اجتماعية متشعبة الأبعاد.

وقد برز هذا التوجه لدى نقاد أمثال: (سولرن) و(أويرباخ) و(بنيتسو) و(زيراغا) وآخرين. إلا أن ما يلاحظ على هذا النقد كونه اهتماماً (بالرواية) في حين تجاهل الأجناس الأخرى، (الشعر) خاصة، اللهم إذا استثنينا الدراسات التحليلية والنقدية للنقاد (يوري لوتمان) الذي خص الشعر بعناية خاصة في كتابه القيم: (التحليل اللساني للشعر).

ويندو أن أحد أهم الأسباب التي أدت بهؤلاء إلى العزوف عن نقد الشعر هو اشتغال هذا الجنس على عناصر الإيقاع والصور والمجازات، أي على عناصر تخيلية بالأساس، في حين أن الرواية، وإن كانت تشمل على بعض هذه العناصر، إلا أنها وبمكم أنواع عناصرها واشتمالها على مكونات السرد، تفسح المجال إلى هذا النقد لاستخراج تلك الظواهر الاجتماعية التي يبحث عنها.

وعلى الرغم من ذلك كله، تبقى لهذا النقد جوانب إيجابية، نوجهنا نحو كشف تلك العلاقات الجدلية القائمة بين المحيط الاجتماعي والظواهر الأدبية.

فما حظ الثقافة العربية من هذا المنهج؟

لم يكن النقاد العرب المحدثون يبعدون عن هذا التأثر، وإضا شهدوه وتنبهوه في الكثير من مؤلفاتهم النقدية، وذلك على نحو ما نجده لدى (جماعة الديوان) التي اهتمت بنقد الآثار الأدبية العربية، استناداً إلى "نظرية الانعكاس".

فهذا (العقاد) يقول في تعريفه للشعر من حيث الوظيفة التي يؤديها: "الشعر يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نوراً، فالمرأة تعكس على البصر ما بضيء عليك من الضعاع، فتضاعف سطوته، والشعر يعكس على الوجنان ما يصفه فيزيد الموجود وجوداً⁽⁵⁰⁾".

(46) نفسه: ص 71.

(47) نفسه: ص 41.

(48) نفسه: ص 42.

(49) نفسه: ص 43.

ولقد شاعت مصطلحات عديدة في كتابات مجموعة من النقاد تؤكد تشابه هذا النقد، مثل مصطلح: المراءة، والانعكاس.

وهكذا سار كثير من النقاد على هذا المنحى في مقارنة الأعمال الأدبية، فمنهم من نجح إلى حد ما في الإفادة من نتائج هذا الاتجاه، ومنهم من أحقق في حسن التوظيف والاستفادة، وظل يفرض مجموعة من المفاهيم على الأعمال الأدبية، دون مراعاة لخصوصية العمل الأدبي عامة والتحرية العربية خاصة.

وإذا كنا نفر بآهية هذا المنهج في توجيه الناقد إلى دراسة العلاقات الفاعلة بين الإبداع والمجتمع الذي أنتجه، ويوجه مساره، فإن التماهي الذي ذهب فيه مجموعة من النقاد ممن سببوا بالنظرية الاجتماعية في مقارنة الطائفة الأدبية، اعتماداً على العناصر الخارجية، أدى في كثير من الأحيان إلى تجاهل العناصر الفنية، والسمات الجمالية للعمل الفني ذاته، وهذا ما حاولت مجموعة من المناهج نقادي الوفوع به، سعياً إلى إبراز هذه الخصائص الفنية بوصفها الأسس في العملية الإبداعية.

4 - 1 - الاتجاه الواقعي والإيديولوجي:

يبدو أن المنحى الواقعي الإيديولوجي لم يتضح، بشكل جلي وبغيق، إلا في التجارب النقدية اللاحقة، لا سيما مع نقاد أعلام خبروا النظريات الغربية المؤسسة وتشبعوا بفلسفاتها ومضامينها ومنهجها، وحاولوا اختبارها على نصوص وأعمال أدبية عربية، فكان أن انعكست هذه التجارب على مسيرة الإبداع والنقد العربيين، ولا بد من التنبيه هنا أننا لا نعني بذلك التجارب التقليدية ذات المنحى الواقعي كما هو الحال عند مله حسين بالعقاد ومن سار في اتجاههما، وإنما نعني بذلك تجارب أكثر نضجاً وأشد وعياً بالنظرية الماركسية التي أنتجها ثلة من النقاد المنظرين أمثال: (لوكاتش - غولدمان - كوديل - ألفوسير).

لقد حاول النقاد العرب الاستفادة من هذه النظرية، بعد أن استوعبوا مضامينها ومفاهيمها، وإن كفوا لم يحسموا في بعض الإشكالات التي واجهتهم في مجال تطبيقها على الجصوص العربية، لا سيما تلك التي يصل المستوى السياسي بالثقافي والإيديولوجي، وتماهي كل ذلك بشروط الإبداع والنقد وعالم الكتابة عامة، حيث تسجل هذا أيضاً سوء الخلط والارتباك في المصطلحات والمفاهيم، رغم التواكُم المهم الذي أنجزته هذه التحرية ذات المنحى الماركسي لدى النقاد الإيديولوجي، ولعل ذلك مرده إلى هذه الحماسة الجارية التي مبررت تعامل النقاد العرب مع النظرية الماركسية التي استهووهم، مما سببهم استنباط عمق هذه النظرية وصبط مفاهيمها في سياقها الأوربي، مقارنة مع خصوصية التجارب الأدبية في سياقها العربي، دون أن يعني ذلك أي إقصاء لهذه الإنسانية المشتركة.

النظرية

النظرية العربية القديمة (مكوناتها)

تغليب	• نقد •	• فصل
صدق	• حجة •	• شاهد
	• انعكاس •	
جماعة الديبول	• جماعة المهر	• جماعة أولو
	• الخصائص المشتركة •	

• نقل الوقائع • الدات • التمتع • التناوؤ • الشكوى • الحب

المبحث الثاني

- 1 - القنول الداخلي للأدب
- 2 - الاتجاه الأسلوبى
- 3 - النموذج اللسانى فى الدراسات العربية

1 - التناول الداخلي للأدب:

لا أحد يمكنه أن يتجاهل تلك العلاقة الحثلية التي يصل الأدب محيطه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي العام الذي ينتمي إليه كالأدب مؤسسة اجتماعية. أبانة اللغة وهي من حلود المنتج أصف إلى تلك أن الأدب بكل العبارة في أوسع مقاييسها، حلقة اجتماعية واقعة. عالماير نفسه محو في محتج منعم في وضع اجتماعي محو ويطلق نوماً من الاعتراف الاجتماعي والكتابة، كما أنه يحاطب جمهوراً مهماً كان اهتماماً⁽¹⁾. عبر أن الإشكال يطرح حين نود رسم الحدود الفاصلة بين المحلل معاً. محال المنتج / الأدب، ومحال المحيط الذي ساهم في إبراز هذا الأدب.

لقد تعددت الإجابات ونوعت روايا النظر حول هذه العلاقة إلا أن اللازم للنظر هو تلك الهممنة المحيطة بالفنح وأساليب تحليل الظاهرة الأدبية من منظور خارجي. امتدت ملامحها إلى هزات غير بعيدة نسبياً مقارنة بما يعرف الآن بالمنهج (الحديثة)⁽²⁾.

إلا أنه وأمام هذا التعادي في إسقاط عوامل خارجية على الأدب وتفسيره انطلاقاً من الحنيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية - ظهرت

⁽¹⁾ طرية الأدب: ريمه ويثيك - أوستن وارن: ترجمة: د. محي الدين محبي من: 97. المؤسسة العربية للنشر - بيروت 1987.

⁽²⁾ لقد شهدت بداية القرن العشرين نمو لا هاما في مسار الدراسات المهمة بتحليل الأدب ونقد، تلك أساساً في ظهور الشكلانيين الروس (الذين نادوا بدراسة الأدب من (الداخل) والبحث فيها أسماء (أقية) الأدب، أي: فيما يميز النص الأدبي عن غيره من خصائص. وقد سار في هذا النص الشكلانيون الألمان كذلك، حيث اهتموا بالحكاية والسرد القديمين. وامتد هذا الاهتمام إلى البلدان الأنكثوساكونية، حيث اصب الاهتمام بالشعر خاصة وكذلك الشأن في البلدان الأمريكية خاصة مناس مع الأنثروبولوجي (ستراوس) وعالم المعنى (هرياس) وغيرهما.

مناهج أخرى، حاولت أن تعيد الاعتبار لمكانة الطائفة الأدبية. وذلك بالتخلي عن دراستها وتحليلها من منطلقات الواقع وإفرازاته. لتنتقل من تعامل خاص مع الأدب، أساسه (النص) وهذا ما يعرف بالمناهج (الداخلية)

وقد كان لعنصر اللسانيات (Linguistique) بوصفها الدراسة العلمية للغة الأثر الأكبر في شيوع هذا النوع من المناهج التي تناول الأثر الأدبي من داخله بعد أن حدد (سوسير) المسطر الأكبر لللسانيات (موضوعها) في دراسة اللسان في ذاته ولدائه¹³ ذلك أن (اللسان) هي الموضوع الأساسي الذي يمتد منه المحلل لكشف ماهية وطبيعة النص. انطلاقاً من هذه الرؤية الخاصة للغة، في حين ركز شومسكي على المعنى العفلاسي، حيث اللغة ملكة عقلية معقدة ومنسبوبة، أي، إنها استعداد فطري يولد مع الإنسان وينتصر سبعا لنوع الظروف، التي تنطلقها في الأخير من حال الكمور إلى حال التحقق. وهذا ما جعل شومسكي يتحدث عن مفاهيم خاصة مثل: (القدرة - الكفاية - الإجاز - الإرادة) إلى غيرها من المفاهيم المرتبطة بإيجاز اللغة¹⁴.

نظهر أهمية هذا العلم الجديد الذي ظهر في مطلع القرن العشرين حينما تنظر في المبادئ التي قام عليها وهي: مبادئ (علمية) مثل: الاقتصاد - الانسجام - الشمول - الوضوح المنهجي - البساطة في عرض القواعد واستخلاص النتائج - طرح الفرضيات التي يتم التدليل على صحتها من خلال التجارب - الوحدة والتعاضد ثم الموضوعية¹⁵.

¹³ أنظر: Cours de linguistique générale. F. Saussure: p: 317

¹⁴ أنظر مثلاً: Structures Syntaxiques: Noam Chomsky: (1969)

Et Aspects de la théorie syntaxique: (1971).

¹⁵ المزيد من التوضيح، أنظر:

- Eléments de linguistique générale: André Martiné: (1970).

Et - Problème de linguistique générale: N. chomsky (1969).

- Cours de linguistique générale: F. Saussure: (1972).

إن أسرار انطلاقة شكلت تحولاً في مسار تحليل الأدب هي تلك الفكرة الصادرة عن سوسير والقائلة بضرورة التعبير عن الكلام (parole) واللغة (Langage) عانقة هي مجموعة القواعد الموحدة عند كل الناس، فهي (جماعية). أما الكلام فهو فردي، لأنه يشكل التجسد أو الإنجاز أو التحقق (الفردي) لتلك القواعد، إن شعاعاً أو كتابة؛ غير أن الأبحاث بينهما وتنبؤ إلى درجة كبيرة، ذلك أن وجود كل واحد منهما يفرض وجود الآخر ويتضمنه فاللسان ضروري لكي يعقل الكلام ولكي يحدث آثاره. ولكن الكلام أيضاً ضروري لكي يستفهم اللسان ويستفهم بوجوده بين بين الكلام واللسان نوع من التعلق باللسان هو في ذات الوقت أداة للكلام وتحتاج له. ولكن هذا لا يمنع من كونهما أمرين متميزين أشد التمايز ففلسف موجود في الجماعة، في صورة انطلاقات وأثر موضوعية في دماغ كل فرد¹⁶، أما الكلام فهو تحقق صورة من صور اللسان حسب تعدد ونوع واختلاف الأفراد. وهذا ما يفسر داخل مجال الإبداع، حيث التنوع والتمايز والاختلاف، خاصة إذا ما ربطنا هذه العناصر بالمعاهم المشار إليها سابقاً. سواء عند شومسكي¹⁷ أو سوسير.

إن عمل اللساني يمكن في وصف وتفسير اللغة وفق هذا المعطى أي تحديد البنى اللغوية ووصفها وتفسيرها انطلاقاً من مستوياتها: الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية. من هنا، كان الخروج من البحث في المحيط والعوامل

¹⁶ محاضرات في علم اللسان العام: دي سوسير: ترجمة عبد القادر فنيقي: ص 29. دار إفريقيا

الشرق: المغرب 1987

¹⁷ قليلاً ما يشار إلى دور شومسكي في توجيه التحليل اللسانية، خاصة عند الباحثين العرب الذين

عشو الاتجاه السوسيري في دراساتهم مقارنة بالدراسات التداولية. يمكن الإشارة هنا مثلاً

إلى:

- Aspects de la théorie syntaxique: Chomsky (1971).

الخارجية إلى البحث في بنيات النص ضروريا. سواء تعلق الأمر بالشعر أو القصة أو الرواية.

وقد ساهمت هذه الرؤية (الجديدة) في التعامل مع الظاهرة الأدبية في إعطاء العمل الأدبي عموما والتحليل والنقد بخاصة، مما انعكس إيجاباً على مختلف الفنتاجات سواء تعلق الأمر بالتطبيقات أم التطبيقات¹⁸. حيث بدأ الاهتمام بعناصر هامة مثل (الوظائف والحكي والسرد والوحدات الفرعية والأساسية والعوامل من ذات وموضوع ومساعد ومعارض وشخص وعلاقات هذه الأخيرة بالأمكنة والأزمنة والتشاكلات. وغيرها من المستويات والعلاقات التي تكفل للنص السردي استحقاقه لوحدة. في حين انصب الاهتمام في مجال الشعر على التكرارات والتوزيعات في مجال الأصوات والموضوعات والمصاحات والمفردات وأصنافها والمركبات الكلامية وأصنافها وأنواع الجمل وسماتها والحقول الدلالية والعلاقة بينها والصور وأبعادها الجمالية والبلاغية والأنفة التي تصطبغ تلك الانسجام والترابط والوحدة التي يسمي إليها الأديب. دون تجاهل علاقات هذه المقومات وجلباتها بالمتلقي الذي لم يعد مستقبلاً فحسب، بل منتجا ومساهما في عملية إنتاج النص.

هكذا، إذن، ضمت الدراسات المرتبطة بمجال النص في مفهومه الواسع¹⁹ والجديد بقوار مع التطور الهائل الذي شهده الدرس اللساني بجميع فروعه. ومما ساعد على هذا الانزياح من المبحث الأدبي واللساني كون استراتيجيات التعامل هي نفسها استراتيجيات لسانيات، بنوية أساساً، تعتمد مقولات كبرى كالبنية والعلاقات والنموذج والتعبير بين الآني والدياكروني [لا أن يعامل المبحث الأدبي مع اللسانيات لم يتوقف عند حدود طروحات نظرية لسانية، بل إن الباحثين أنفسهم طوروا أجهزةهم المفاهيمية بتطور المبحث اللساني كما هو الأمر لدى غريساس الذي أعاد توظيف مفاهيم النحو الفولبيدي، خاصة: التحويل/ البنية الصيغة/ البنية السطحية²⁰].

لقد أضرت هذه العلاقة بين الدرس اللساني والأدبي نقائص كثيرة، ونظريات متنوعة ساعدت كلها على مزيد من الوعي بأبعاد النص الأدبي الجمالية، وإثراء التحليل التي أضرت بحورها اتجاهات عدة تسمى إلى يوم اليات وعوامل النص فهما أكثر دقة وشمولية غير أننا سنكتفي، هنا، بالتطرق إلى اتجاهين كبيرين فقط، دون أن يعني هذا الاختبار أية مفاضلة معيارية تقلص من الإمكانيات العلمية التي تتيحها باقي الاتجاهات الأخرى.

1-1- الاتجاه الشعري*

الشعرية فرع من فروع اللسانيات: تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية

¹⁸ يمكن الإشارة هنا إلى الأعمال الآتية:

- Introduction à l'analyse Linguistique de ■ poésie: J. Molino et J. Tamine (1983).
- Essais de Stylistique Structurale: M/ Riffaterre: (1971).
- Sémiotique de la poésie: M. Riffaterre ; (1978).
- Sémiotique Structurale: A - J. Greimas: (1966).
- Figures: I - II - III: G. Genette. (1976).
- Introduction à ■ Sémiotique narrative et discursive: J. Courtas (1976).
- Le plaisir du texte. R. Barthes: (1972).
- Linguistique ■ poétique: D. Delas et J. Filliolet: (1973).

¹⁹ أنظر: المقام عالم: د. محمد مفتاح (1999) ص 44 - 45. المركز الثقافي العربي البيضاء:

1999.

²⁰ أنظر مقال: "د. مصطفى طلفان: فهم بنية مكونات النص الأدبي: كلية آداب عين الشق:

فبراير 1988 ص: 223.

لا في الشعر فصحت، حيث تهيم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة. وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية¹³¹. بهذا التحديد حاول (ياكسون) أن يزيل اللبس الذي قد ينشأ عن هذه التسمية، التي اقترنت في ذهن المتلقي بالشعر، مركزاً على خاصية (المهيم) منها في كل النصوص والخطابات والأجناس الأدبية. مشدداً من جهة أخرى على العلاقة بين الشعرية واللسانيات. انطلاقاً من تحديد الموضوع والطريقة التي يعالج بها ضمن هذا المجال القائم على إحاطة واضحة ومحددة عن سؤال محوري هو "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ [وبالتالي] ما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل بين اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن الشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية، [بل] أن الشعرية تهتم بقضايا المنبة اللسانية شاملاً مثل ما يهتم الرسم بالهندسات الرسمية. وما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنى اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات¹³².

إن المنهج لقوم (الوظائف)، الذي استند إليه ياكسون، يدور أمه وجه الدارس المحتل والمتلقي المشارك إلى موضوع غامض ما لم يأخذ بحسبه من الاهتمام، رغم دوره المهم في إبراز جمالية العمل الفني، وتحديد سرحة ومساق (أدبيته) مقارنة بأعمال أخرى. تلك أن هذه الجمالية، التي هي المطلب الأول في مثل هذه الثقافات، تنغرق كلما كانت الهيمنة الكبرى للوظيفة الشعرية مقارنة بالوظائف الأخرى: (إفهامية أو انفعالية أو مرجعية أو ميتالغوية)، خاصة وأنها تحدد حضورها اللافت في جنس الشعر إذا ما قورنت بجنس القصة أو الرواية.

هكذا، نجد تودوروف يركز ضمن هذه اللسانية الشعرية على ما يسمى القوانين الشعرية (les lois poétiques) التي ليست هي النص المقدم بل النص

المعرض، الذي يساهم في إنتاجه المتلقي أيضاً بفضل تقديمه لقراءات محتملة، واقتراحات ضلالتها والفرغات النصية. وهكذا، جاءت "الشعرية فوضت حد الفوازي القائم على هذا النحو بين التلويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تلويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي يتخضم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته"¹³³، على أن الأدب يشمل الفن والمتلقي معاً في عمليات متنامية، وغير مخطئة بل مفتوحة.

1 - 2 - الشعرية في التصور العربي:

إذا كنا نعرض أن فوازي من التصور العربي للشعرية والتصور الحديث أو المعاصر لها، فإن ذلك لا يعني أن النقد العربي كان معداً عن هذا الفهم، بل إن في تلك الكتابات النقدية القديمة ما يشكل إرثاً واضحاً لوعي العرب بهذا المفهوم. ويكفي أن نذكر هنا بتصور النقد العربي لعمود الشعر، حيث شرف المعنى وصحته، وحرالة اللفظ واستقامته، إلى غيرها من المبادئ التي تكفل للنص شاعريته أو شعرية في تصوره قديماً ويمكن، في هذا الإطار، العودة إلى كتب مثل (نقد الشعر لغمامة بن حنبل والشعر والشعراء لابن قتيبة وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي للوقوف على هذه المبادئ الشعرية التي تبين صورة ولو نسبية عن وعيهم بأبعاد شعرية الأدب.

إلا أنه من المبالغ فيه القول بأن الشعرية كما فهمها العرب آنذاك هي الشعرية التي انتهت إليها الغرب، لأن هذه الأخيرة ولدت في أحضان الدرس اللساني الحديث، المتميز بمفومات ومبادئ خاصة والتي لا شك أنها كانت غائبة في التصور العربي القديم.

¹³¹ قصايا الشعرية: رومان ياكسون: ترجمة محمد الولي ومبارك حنون: ص 35.

¹³² المرجع نفسه ص 24.

1-3 - شعرية د. كمال أبو ديب

بمطلق د. كمال أبو ديب في تفسيره (الشعرية) من مفاهيم أساسية الأول هو مفهوم العلاقة والثاني هو مفهوم الكلية. تلك أن الشعرية لا تظهر إلا إذا اشتملت على هذين المفهومين. فمن خلالهما يحصل على سببة شاملة هي الشعر، في سياق علاقات متسحمة ومتفاعلة، ومفتوحة تشكل مستويات لغوية تتصل بالإيقاع والدلالة والتركيب، والرؤية كلاً لا ينفرداً

إن الشعرية التي يبحث فيها من خلالها أبو ديب هي التي تنشأ متكاملة وشاملة في بعدها العام غير الفردي أو المجرى.

إلا أن الأساس في فهم هذه الشعرية بنفس هي اللغة. أي هذه السببة اللغوية الكلية المتسحمة، هذا ما يؤكد عليه أبو ديب. مستمعاً العناصر الخارجية من ملفوس وعفدة وإيديولوجيا أو كل ما يدخل في حاسب النص.

لقد كان أبو ديب يبحث عن الكلي والعلائقي والشمولي. من خلال اللغوي. هذا ما شدد عليه في المستوى النظري، مؤكداً أن "كل تحديد للشعرية بطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية يعني أن يتم ضمن معطيات العلاقة. أو مفهوم أنظمة العلاقات (Système des rapports). تلك أن الظواهر المعزولة. كما أظهرت الدراسات اللسانية والنيوية ابتداءً من (عبد القاهر الجرجاني وهردينان دوسوسير)، وانتهاءً بـ (رولان بارت وبيروني لوتمان)، وكما أكدت في مجالين مختلفين أعمال (كلود ليفي ستراوس) (ورومان جاكسون)، إنها تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر. وإذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فهم الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة (distinctives) تصلح معايير لتقديم تحديرات دقيقة لغابليات إنسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية.

هكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو الغافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو المفاندي. إذ إن أيًا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد

مأخوذ عن منع اللغة طبيعة نور أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور. إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في سمة كلية. والنية الكلية هي وحدتها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء نية أخرى معاصرة لها. ويضعف مثدياً على مكونات النية ومكون العلاقة التي تحكم عالم الشعرية فائلاً

واستلزاماً من هذا البعد الجوهرية لا يمكن أن يوصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تنحل، أي في سمة كلية. فالشعرية، إذن، خصصة علاقية أي أنها تحدد في الشعر شبكة من العلاقات التي تنمى بين مكونات أولية. سميتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دور أن يكون شعرياً. لكنه في السياق الذي نشأ فيه هذه العلاقات. ولي حركته المتواشعة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها. يتحول إلى ماعلة خلق للشعرية ومؤشر على وجودها⁵⁴. معنى هذا أن الشعرية ترتبط بالكلي والسياق العام وليس بالفردي أو الجزئي. لأن الترابط والعلاقات هو الذي يخلق الشعرية.

وإذا كان أبو ديب قد أكد في نظره النظري للشعرية على أنه يستلزمها من النيات اللغوية، أي: من الحدث اللساني أو اللغوي الملموس، غير المجرد. إلا أننا نواجه في تطبيقاته التي قام بها على مجموعة من النصوص الشعرية (لأدونيس) و(امرئ القيس) و(الغري) في كتابات نظرية صوفية وشاعرية، بحديثه عن الطقوسي. والعقدي وصولاً إلى الرؤيا. معنى أنه يتغفل من البحث في النسي اللغوية إلى النسي المجردة، أي: التصورات والرؤى التي تمكن من ولوج العالم الداخلي للشاعر، ومعرفة نظراته للعالم التي تختلف من ذات إلى أخرى. حيث تحصل دائماً على مسافة توتر أو فجوة بين هذه الرؤى والذوات، سواء على مستوى اليفيات اللغوية التي تحرق العادي وتزاح عن المألوف (اللغوي)، أو على مستوى الرؤيا التي تحرق الحق انتقار الخلفي ويغيب توقعه، فتحدث الدهشة، وتنشأ

العراة والعجب، لتتشكل في النهاية ملامح الشعرية. لكن تلك رهق بالحسم في بعد ومستوى أعظم، حيث "ينقضي للفحوة، مسافة النور بعد آخر هو الفضاء الذي شكل فيه بنية من العلاقات المتشابهة بين النص والتلقي. هذا الفضاء هو أيضاً تجسيد للفحوة مشحون بها، مشمول بها كل نص يتحرك في هذا الفضاء، وبه يعني كل نص يطرح إشكالية القراءة - التلقي على تفاوت وتغير في درجة العمق التي بها تطرح هذه الإشكالية ولقد أترك (رولان بارت) هذه النقطة هامشية، إذ عمل بين نص "الندة"، ونص "العنطة" برز مرجعيتان من الحدة في إثارة الإشكالية. وأخيراً إياهما في مطلع، لا أحد حبراً منه لفحص مفهوم الفحوة، مسافة النور في هذا المستوى من بحثه - من النص - والتلقي يقول "بارت" "نص الندة النص الذي يرص، سلاً، منح الشاطئ والعراة، النص الذي يثني من النفاة ولا يخلق عنها، ويربط ممارسة مريحة للقراءة، نص العنطة (الهزة) النص الذي يفرض حالة من الخناق والقدان، النص الذي يرفع، يخلخل اهتمام القارئ التاريخية والنفاة والتسعة، واستحاج أدواقه ونسبه وكرامته، وإطرادها، ويصل لعلاقته مع اللغة (في نقطة التآزم)"¹⁵¹

يستنتج من هذا النص أن (د. كمال أبو ديب)، لم يستطع أن يحفي دور قنوات أخرى أو مستويات أخرى في إبراز الشعرية، مستويات لا ترتبط مباشرة بالنص كبخنة مغلقة، وإنما تتصل بحاسب التصور والرؤيا وزاوية النظر، وشروط التلقي، وأنواع القراءة، إلى غيرها من العناصر التي لا بد من مراعاتها ونحن نتحدث عن شعرية سماتها العلائقية والكلية والانفتاح.

ومما يؤكد انتقال د. كمال أبو ديب من مجال البنى اللغوية، المحدودة، التي شدد عليها في تصوره النظري الأول، إلى دراسة المعاهيم والتصورات والرؤى المتضمنة في هذه الأشكال اللغوية التعبيرية، هو هذه التطبيقات التي أنجزها لمجموعة من النصوص الشعرية القديمة والحديثة بحيث نحدد بنافس ظاهرة

الإيديولوجيا والنوارة في قصيدة شعرية حديثة للشاعر عبد الوهاب الساني "النور الحدة" يقول فيها

"سأبوس في قديمي

بعزة الفن والتحنن

وعجائز الشعراء

والمتمولين

وأحلام الأشعار فوق رؤسهم

فهم العباة

يجري بأعراقه

وإني إن أخين

قضية الإنسان، إني إن أخين

فلتذهبي ياربة الشعر الكنوب إلى الجحيم

فلنا هنا أسلهم الأشعار من حي العظيم".

محييت يعيب على الشاعر عدم تحفيقه لما يسميه: مسافة النور أو العجوة على صعيد البنيات اللغوية ويعتبر هذه القصيدة غير ثورية، لأنها لم تحسد ثورة كلية شاملة، ليس على الصعيد الرؤيوي فحسب؛ ولكن في كافة النخبات اللغوية. يقول "وكل شعر ثوري لا يقول (لا) بهذا الشمولية والجدرية هو شعر لا ثوري يتركز على ساق واحدة في مسيرته في العالم، بل إنه قد ينقلب في النهاية ضد القاطبة الثورية، لأن للأشكال ولغة خصائصها انعكاسية (الإيديولوجية)، أي أنها ليست "أوعية للرؤيا، بل نقلة لإيديولوجية محددة، وإذا تطل على طبيعتها التقليدية الراسخة، فإنها في النهاية ترسخ النسي الإيديولوجية التقليدية ذاتها، التي يفترض أصلاً أنها تأتي ثورة عليها، وتفرغ الموقف الثوري من ثورته"¹⁵².

هكذا، يتحول د. كمال أبو ديب من الأشكال اللغوية المحصورة والمحددة إلى الإيديولوجيات والنصريات غير المحصورة، بل المفتوحة. وفي ذلك معارقة واضحة بين ما أقدمه نظرياً وما أنجزه واقعياً.

وإذا كان د. كمال أبو ديب قد عاب القصيدة الأولى، فإنه احتفل بقصيدة لأدونيس لأنها حققت في نظره، هذه المسافة من التورب أو الضحوقة نخرية ولغة ودلالة وصوتا وإيقاعاً

والقصيدة هي التي يقول فيها أدونيس:

"هينما أغرق في هينك عيني

ألمح الطهر العتيق

وأرى الأمل العتيق

وأرى ما لمست أدري

وأحس الكون بعري

بين هينك وهيني".

يقول د. كمال أبو ديب معلماً على هذا النمط من الفصائد: وهكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الصدية. أحد نوحه الاستقطابية الأخرى، ونفسق العالم حولها (نخرية ولغة ودلالة وصوتا وإيقاعاً). ودراسة الشعر عبر تاريخه، تظهر أنه 1 - تناول لها اللامتناهات 2 - تعظيم له في قطبين يسود كلا منهما نجاس نسبي، ويسودهما من حيث هما مكونان لبنية واحدة، توتر داخلي، حاد⁽⁷⁷⁾.

ومن الأمثلة الدالة على تطبيقات د. كمال أبو ديب لفهوم "الشعرية"، تمييزه بين الثورة الإيديولوجية والثورة اللغوية (الحقة)، في هذا المقطع الشعري للشاعر عبد الوهاب البياتي، حيث هذا الأخير كان لا يزال يبحث عن ثورة لغوية تتجاوز الثورة الإيديولوجية في قصيدة "العرب اللاحقون".

"العار للجبنة

للمفردين

العار للخطباء من شرفاتهم

للراغبين

للخاضعين شعوبهم، البائسين

فكفوا، فهذا آخر الأعباء، لحي

واضربوا يا خائفون⁽⁷⁸⁾.

فهذا القطع لا يشوه على ثورة لغوية، هنية، نتحاور المألوف والمعطى (الواقعي)، ولكن ثورته تحفلت على مستوى الإيديولوجيا فقط وضمنت بين التورب، بين أن تدور على مستوى الموقف الفكري، وبين أن تضرر تلك على مستوى اللغة (الشعر).

وعلى نقيض ذلك، فقد وجد د. كمال أبو ديب في قصيدة أدونيس نموذجاً للشعر الثوري في بنية اللغة الشعرية، رغم بساطة كلماتها. والقصيدة هي:

"قد تصور بلائي"

"ها أنا أتملق أصعد فوق صباح بلائي

فوق أنقاضها وفراها

ها أنا ألتصم من ثقل الموت فيها

ها أنا ألتقرب عنها

أزراها

فخذا قد تصور بلائي".

بعد أن أشار (د. كمال أبو ديب) بهذا المقطع، ختم تعليقه بالقول: "إن القصيدة تخلق مسافة التوتر الحادة عبر حركة انفصال من الانتهاء إلى اللاتمام، ومن اليقظة إلى النكس، ومن التأكيد إلى الاحتفال، وكل ذلك في إطار هذه اللفظة

الباهرة التي تعيد صياغة العلاقة بين أنا / بلادي. وتعيد تحديد غائية الحركة الأولى (التسليق والتخلص والتغريب) وتجعلها شيئاً يحتمل أن يحدث (لا¹²⁸).

لقد حاول د. كمال أبو ديب أن يستفيد من نظريات وتصورات مجموعة من النقاد والباحثين في مجال الشعرية. بدءاً من (عبد القاهر الجرجاني). خاصة في نظريته عن (النظم). مروراً بالنظريين كتومس روف. والشكلانيين كجاكسون، إلى الأسلوبيين كريفاتير، وغيرهم. وهو في إفادته هاته كان مهووساً بإخراج النقد والدراسات العربية للنصوص من الدراسات الخارجية والاصطناعية التجزئية إلى دراسة شمولية أو تكويبية. يضع النص في مجالته الحاضر والمحدد بالباب واضحة ومنهجية، ولكنها نظرية مفتوحة، تسائل الحاضر والغائب، والماضي والظاهر. والسطحي والعميق. مؤكداً أن الشعرية كل لا يتجزأ، ووحدة لا تقبل الانقسام. وقد كان في محاولته هاته منتجاً، محثواً رغم بعض الهفوات التي سمعت عمله في الشعرية، خاصة في مستوى اختبار المتن موضوع التطبيق والحصانة الزائدة لبعض الأصوات الشعرية مقارنة بغيرها.

2 - 4 - شعرية د. أدونيس:

يفرق (أدونيس) في مؤلفاته النظرية بين ما يقوله القاريح. وما يتجره الشعر. فإذا كان القاريح العربي يقول المتماثل والمتشابه. والوحيد، فإن الشعر يتجزأ المتمايز والمختلف. وإذا كانت الأبحاث والدراسات قد اهتمت بالمستوى الأول (التاريخي)، أي. التشابه والوحيد؛ فإن المختلف ظل مجهولاً. أو على الهامش.

لقد رآه على هذا المختلف والتميز الذي ينبغي البحث فيه أساساً. لأن فيه تكمن الشعرية والجمال. وهذا التميز في رؤية أدونيس هو الذي حفزه من جهة إلى

¹²⁸ في الشعرية ص 78 - 79.

إقامة مشروع إعادة قراءة هذا النقد. ومن جهة أخرى إلى تطبيقه واختباره على متن متنوعة.

كان المشروع الأول عبارة عن دراسة مفصلة، بعنوان: (الثابت والمتحول). وأما المشروع الثاني فهو تطوير للمشروع الأول، وتجسد في بحوث ودراسات عن (الشعرية العربية). هذه الشعرية التي تظهر أساساً في النماذج الآتية:

1- الشعرية والشعرية الجاهلية.

2- الشعرية والقضاء القرآني.

3- الشعرية والفكر.

4- الشعرية والعدالة.

1- الشعرية والشعرية الجاهلية:

ففي تحديده للعلاقة بين الشعرية والشعرية يقول: "ولد الشعر الجاهلي نشيداً، أعني أنه نشأ مسموحاً لا مقروناً، غناء لا كتابة. كان الصوت في هذا الشعر مثابة النسيم الحي. وكان موسيقى حسد. كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام. فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام. وفي هذا ما يدل على عمق العلاقة ونعناها وتعقداتها بين الصوت والكلام. وبين الشاعر وصوته. إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذر الكشف عن أعماقها. وحضور الصوت الذي يتعذر تحديده"¹²⁹.

صنعى أن الطريق إلى اكتشاف الشعرية الجاهلية يبدأ أولاً من اعتبار هذا الشعر صوتاً. نشيداً. موسيقى وليس حروفاً أو خطوطاً مكتوبة. إن روح الشعر الجاهلي تكمن في أصواته، في الصدى والأثر الذي يتركه في السمع. فيؤثر في القلب والعقل معاً. بعد أن بحرت المشاعر كلها.

وهكذا، فالشعرية الجاهلية تكمن في المقام الأول في طريقة وأسلوب التعبير. وليس في مضمونه الذي هو طريق آخر في شعرية أخرى. إن الابتكارات أو

¹²⁹ ص 5 - 14 الشعرية العربية أدونيس: ط 2 دار الآداب - بيروت 1987.

الإنجازات التي يقوم بها الشاعر تكمن أساساً في أسلوبه الخاص والتميز في أداء هذه المضامين أو المحتويات أو الرؤى، أي: من جهة، في طريقة الإصباح أو التعبير، ومن جهة أخرى، في الكيفية التي يشد بها المتلقي أو القارئ، والنتيجة التي نستشفها من تقييم الشعرية الجاهلية هي أن القول الشعري الجاهلي يتميز بوحدة القول وتعدد القول، المضمون واحد، والأسلوب متعدد، وما يؤكد أهمية الشفوية الجاهلية، أو الإنشاء الجاهلي، هو تلك التقاليد التي كانت تصاحب عملية قراءة الشعر أو أدائه.

وقد انتهى إلى أن الشعرية خاصة مهزت العرب عن غيرهم من الأمم نظراً لتميزهم في الأداء الإيقاعي والإنشاء الشعري الفارع هذا الأخير الذي وسم الشعرية العربية القديمة بهسم الشعرية الموسيقية، وهو ما لم يتم لغوهم، ولقد أرجع هذا التميز إلى دور التحليل من أحمد الفراهيدي الذي يعتبر المنظر الرئيس للشعرية العربية، مبر الذي استنبط القواعد الإيقاعية التي نصبت هذا الشعر.

إضافة إلى الجاحظ الذي نظر لهذا الفصاحة العربية التي هي بؤرة الشعرية، مؤكداً أن الأسلوب هو الذي يمنح الشعرية، لأن المعاني مضاعة، أما الأسلوب فهو خاص، وما أن العرب لديهم ملكة القول والفصاحة في التعبير الفطري، فقد أجزأ نوعاً خاصاً من الشعرية.

ب - الشعرية والفضاء القرآني:

لقد كان لظهور النص القرآني الأثر الواضح في تصور العرب (الشعرية)، فالقرآن لم يكن فقط ثورة في مجال القيم والأفكار والرؤى، ولكن كان إلى جانب تلك ثورة في مجال اللغة والأسلوب، أي: في شكل التعبير، بمعنى أننا أصبحنا أمام شعرية أخرى، لا تحمل الشفوية النابعة من المعطرة والبديهة هي المنبع، وإنما نما الفامل والتدبير والرؤيا، أساساً لإبراز هذه الشعرية. وقد انضج هذا في كتابات العديد من النقاد، من أبرزهم:

- 1- أبو عبيدة في كتابه: (مجاز القرآن).
- 2- الخفراء في كتابه: (معاني القرآن).
- 3- ابن قتيبة في كتابه: (مشكل القرآن).
- 4- الرماني في كتابه: (النكت في إعجاز القرآن).
- 5- الخطابي في كتابه: (بيان إعجاز القرآن).
- 6- الباقلائي في كتابه: (إعجاز القرآن).

وقد أكدت هذه المؤلفات على السمات المميزة للنص القرآني، والتي تكمن في لغته ورؤيته للأشياء إلى درجة الإعجاز، أي إلى المستوى الذي يحطه نصاً متعزداً عن كل النصوص والخطابات، والتي من صحتها الشعر العربي نفسه.

إلا أنه إذا كان هؤلاء النقاد قد أكدوا على إعجاز القرآن في كل مستوياته، فهم قد فارقوا بينه وبين الشعر، لإظهار تفوق القرآن، إن في هذه المقاربة إضراراً بتميز النثر الشعري، وتأكيده على أهميته، بل إن من النقاد من كان يستشهد بالشعري لإبراز بعض المستويات أو القضايا البلاغية في النص القرآني.

لقد كانت (الجمالية) إحدى السمات التي ميزت النص القرآني، إلى جانب جمالية المحتوى وعمق الرؤيا، كما أن جمالية النص القرآني حددت في لغته ومضمونه معاً، أي في شفويته وكتابيته.

هذه الكتابة التي أكد عليها عبد القاهر الجرجاني في مؤلفه "أسرار البلاغة" ودلائل الإعجاز، فيما عرف بنظرية (النظم)، الذي هو تفاعل بين جمالية اللفظ والمعنى أو التعبير والحقوق.

هكذا، يخلص إلى أن الشعرية في التصور العربي لها مصدران متفردان القرآن والشعر.

ج - الشعرية والفكر:

حدد (أونيس) علاقة الشعر بالفكر انطلاقاً من زوايا ثلاثة، هي: علاقة النقد بالشعر العربي، وعلاقة الشعر بالنظام المعرفي ذي المنحى العربي الإسلامي

سواء في اللغة أو لفظة أو اللفظ، ثم علامة الشعرية عند نفسي (أليس) -
(الموسى)

- علامة النقد بالشعر استند هذا النقد إلى مقاييس خاصة، ينسب
للممثل والمؤلف، من أن ينظر إلى الخلف والقيم من هذا كمن النقد العربي
يؤكد على أن شعر الشعرية العربية من مع العصور وبغير الألفية مسبوحة أو ينفذ
لمؤيد أول سابق، هو النموذج الهامشي السقي، من أنه حصر داخل في اللغة
من الشعر لم ينظر فيه إلى الخلف، وظل التركيز على المتعلق بخاصة إلى هذا أن
كل لغة معربة حاولت الخروج على هذا النموذج إلا ووصف بالانحراف الخرج
بنظرية الأوانل (النموذج)، ويعتبر كونه عاصفة ومفردة وسنارة بطول
(أدوس) موصف، بل ذلك وحسب، رأى هذا النقد عند هذا التبرر أو بآث مثلاً إلى
الفكر، بشكل أو آخر، كمن هذه الخرافات من حيث المفهوم، وحبب بالنقد،
وحسب بالانحراف، وحبب بالحق، أي الذي خاض عن الحق وهي كنها شعاع كان
مطلقاً للعصر من جهة، شعرية بل إن من معنى هذا النقد من أخرج (أبا العلاء،
المعري)، مثلاً، من دائرة الشعر، بسبب مقاييس تلك الطريقة، وسموه بالحقك
ووقعوا من المعنى قبله موقفاً مضيقاً وسموا "أبا تمام" قبلهما "مفسداً" للشعر
العربي وطريقة العرب، مما بعد أن النقد كان متبنياً لنموذج واحد، لا يمكن أن
يعرف تخويراً أو تحديداً، يكشف أي سر في صيغة الأبناء، أو الرؤية أو الفكر
- أما الشعر والمطامع العربي فكان بعد من خلال ما كان يقدمه من فائدة
أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية، كما أنه كان محكوماً بالرؤية الدينية، حيث تم
حصر أو تضيق الشعرية بتحكم هذه المقاييس الخارجية عن الشعر، فخرابته
النقدية وتقييمهم لشعرية أبي نواس والنهري وأبي العلاء المعري.

د - الشعرية والحدائق

يرجع حارس حدائق وعي معنى مفهوم الحدائق الشعرية إلى ما لحظي
ومكثي حد الأصيل، واستند إلى الاختلاف، وساهم المتعدد والتحديث، مما
حكى سدا في لحاظ الشعر والنهري، من والنصوري والفكري
من الناحية الشعرية - النقد، أن قيمة الطريقة الأصلية إلى العودة إلى
عدم الشعرية الخاصة، قد يكن معظم الشعر الذي كتب في عصر النهضة إلا
مستند احتفل هذه العودة تم إن معارضة القديم، بحجة التحديث، لم يستند إلى
حدائق العربة كما يجب عند أبي نواس وأبي تمام، وفي الكتابات الصوفية، وإلى
شعر لغة الحدائق الشعرية كما يطلب عند الدريجاتي، وإسحاق السبيعي إلى
حدائق الشعر العربي أساء، أمثال ومحاكاة⁽¹⁾

إن حدائق الشعرية العربة لم يستطيع أن يفهم حقيقة توحدة مع الأشكال
السابقة، من طلب حاضرة لتعنه فدية، اغتربها هي الأصل والنموذج العام ثم
إن الشعرية العربية لم تكن في سمة أخرى، حيث راحت تبحث عن السديد في
شعرية عربة مختلفة، من أن يقوم بعمله مبين وتضمن بعض لسيولياتها
وماهيتها ومفادها.

وسأرى من ذلك، فأنويش لا ينكر انهياره بالحدائق العربية، مؤكداً أنه
مضيق هذا الانهيار إلى ممارسة نقد لهذه الحدائق العربية نفسها، مستفيداً من
طريقة القراءة، وحسن الإصغاء، وبذرة التوظيف لتعدد قراءة الشعرية العربية، في
صوت أنوار وألوان حديثة، باعت خصوصية النص العربي: الشيء الذي سمح له
باكتشاف مناج الشعرية العربية على نحو متميز على التصورات السابقة، وليس
أقل على تلك من قوله "أحب أن أعرف بأبي كذا بين من أهدوا منطافة
العرب عن أبي كنت كذلك بين أوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد سلخوا
نوعي ومفاهيمهم من أن يعدوا قراءة موروثة بنظرة جديدة، وأن يحقروا

2 - الاتجاه الأسلوبي:

- كان يوسف جبر من مبرزي الكلام (Parole) واثقته (Langage) واللسان (Langue). فإن نزل إلى هذا المستوي هذا التمييز ليمسح أسنونه خاصة أسلوبية وصفية (Stylistique descriptive) تركز على العلاقة التي حصل الكلام الذي هو حصص بالثقة التي هي عامة عند كافة الناس. بالإضافة إلى مظاهره (الاجتماع) الذي يتفكر والتي يوجه المحلل خلال دراسة الأدب. وقد اعتمدت هذه الأسلوبية على مفوم (الخلق) أو (الارتياح) كأساس لكشف شعرية الأدب. وبعميق المدعى ومسوى نتائجهم في درجات متفاوتة معاملة المسعنة وشخصيات مشهورها في النحوت¹²¹ وقد أكد سكانيل ريفاسير على هذه العلامة والنظريات الكيفية سحلق وصف منتج بالقول "وتحده القراءة من اللغة والآشوب. هل من المؤمل استخدام المساهم اللسانية في الوصف الدقيق الموضوعي لمسللة الاستعمال الأدبي للغة ولا يكرر لهذا الاستعمال. باعتباره الوظيفة اللسانية الأكبر بخصصا وبفقدان. أن يهمل من قبل اللسانين¹²²."

عبر أنه لا بد من التمييز بين أسلوبيات. إذ منها ما يؤكد على المؤلف من خلال أسلوبه القوي الحصر. ومنها ما يبرح من أسلوب المؤلف والمبدع. دون إهمال دور القاري. وهذه هي التي يدعو إليها (ريفاسير) وإن كان هذا الأخير يعتبر أن الخلاف بين الأسلوبيات اللسانية والأسلوبيات الأدبية هو خلاف مظهري

استغلالهم البنائي الداني وفي هذا الإطار. أحب أن اعترف أيضاً أنني لم أعرف على الحداثة الشعرية العربية. من داخل النظام التقالي العربي المساند. وتجهيزه المعرفية قفراة (بولنجر) هي التي غدت معرهي أنني مؤسس. وكشفت في عبر شعرية وحداثته وهراءه (ملازمته) هي التي أوضحت في أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند (أنس سام) وهراءه (رامسو) وأرهبال وريفاسير) هي التي مهدتني إلى اكتشاف (الشعرية الصوفية) مغايرتها وبهايتها وهراءه النقد القوي هي التي بلختي على حداثته انطباع القوي عند (الحرحاسي). خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وحاصلتها النوعية الشعرية¹²³.

مستبعد. من ذلك. أن الشعرية العربية في حداثتها الأصلية قد تحدثت في ثلاثة أبعاد عند (أوبنيس)

- البعد الأول هو البعد المادي والحضري بعمقه ورموزه. مقابل الصحراء أو السادية. وهذا ما أصبح عنه وأرساه على نحو فريد شعر أنس مؤسس
- البعد النوعي المصاري أو بلاغة الحوار مقابل بلاغة الخطبة. وهذا ما تجلى في شعر أنس بعمق والكفاية الصوفية (النصري - أنس حيان النوحدي خاصة)

- البعد التفاعلي والتلافح مع الثقافات الأخرى. فهمه. ونقوبها. ونوطبها. وإنتاجها. وهو ما تجلى في كتاباته النظرية والنقدية (الثالث والمختول) أساساً

عبر أن اللافت في هذا التصور. الذي انتهى إليه أوبنيس. هو هذا الانسجام الشديد منجزات الشعرية العربية. التي لم يستطع التخلص من أسرها رغم هذا النقد الداني الذي كتبت عنه. إذ لا يمكن أن تبحث عن مقاييس أو معايير أخرى للشعرية خارج إطار هذه الهيمنة العربية. لاسيما في ظل إقرار أوبنيس نفسه بخصوصية النحرية الشعرية العربية القائمة على الإيقاع والتعوية.

¹²¹ من أهم الدراسات في هذا المجال ذكر

La stylistique Pierre Guiraud (1963)

Rhétorique et Littérature: Kibedi Varga (1970)

Les constantes du poème. Kibedi Varga (1977)

¹²² معايير تحليل الأسلوب ميكائيل ريفاسير ترجمة د. محمد حميد حميداني ص 16 منشورات

أكثر منه خلافاً وأفعياً، ذلك لأن الأسلوبيات اللسانية عند مثل الإصدار النصي. وأن الأسلوبيات الأدبية تشمل المادة النصية في بعد الأسلوب وعلى هذا، فإن الأسلوبيات اللسانية لابد أن تعتمد على النصوص الأدبية من أجل استنباط الخصائص الأسلوبية لنوعه التي بعد الموضوع الرئيس للسانيات الحديثة، وإن الأسلوبيات الأدبية لابد أن تعتمد في تعريفاتها ومفولاتها ومبادئها على اللسانيات لكي تكون أكثر منهجية وموسوعة⁽¹²³⁾، إلا أن هذا التحيز لا ينبغي أن يحجب عما كثيراً من الاختلافات، خاصة تلك التي مهم الحوارات القديمة في الفتح على النتائج المعنى، وذلك مثل الأسلوبية اللسانية التي مركز على الإحصاء والحدولة كأسس محورية في عملية التحليل واستخلاص النتائج، كما هو الحال عند (سبر حير)⁽¹²⁴⁾ ثم يساهد مطا آخر من الأسلوبية قد استغناء أصحابه من اللسانيات التوليدية لتشومسكي حسب ثم يوظف السطح التوليدي في تحليل الأسماء، وقد ظهر ذلك جلياً في أعمال (عرياس) من خلال توظيفه لفاهيم لسانية مثل النسبة العسقة والنسبة السطحية والعلامات والتحويل، بالإضافة إلى المفاهيم السابقة في اللسانيات الوصفية، مثل الدراسة القرائية والدراسة الثقافية

أما الأسلوبية التكوينية (Genétique) فتحاول أن تستفيد من الحوائص النفسية والاجتماعية والتاريخية لفهم وتحليل الأدب متجاوزة بذلك أسلوبية (رولان بارت) التي تركز على الجانب القروي في الأسلوب، لاسمها في تمييزه بين (الكتابة) التي هي جماعية، ودرجتها (صغر) والأسلوب الذي هو خاص من إنتاج مدع متميز بلغته وأسلوبه وعالمه الجمالي القروي الذي لا تتحكم فيه قصايا

(123) الاجتماعات الثانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية - د. مازن الوعر - هذا الفكر

ص 145، يونيو 1994.

(124) من أهم المؤلفات الخاصة في هذا المجال:

- La stylistique (Pierre Guiraud) (1963).

وهذه الجماعة، مهام الأهم عند مايت هو كيف وبأي أداة يعبر المؤلف وليس عن أي مضمون يعبر⁽¹²⁵⁾

وإذا ما حاولنا تتبع الاختلافات الدائمة بين هذه التصورات الخاصة بهذا، لخصائص والمراجع، فربما نجد أنها لا ينفك عند مستوى الآليات فحسب، بل تشمل أيضاً التصورات التي كانت من مفهوم النص كذلك فإذا كان (سوبروف) و(جاكسون)⁽¹²⁶⁾ يعتبران (النص) وحدة (مغلقة)، فإن (هبرار جنيت)⁽¹²⁷⁾ يعتبره نصاً (مفتوحاً)، لأنه مريح من (موضوع) متنوعه من حيث الجنس والشكل والمحتوى وهو ما يسميه (جامع النص)، استناداً إلى ما كانت تطلق عليه (جوليا كريستيفا) (النص) (128)، إذ النص سورة لتداخلات بعينه، كل نص يستمد وجوده وحياته من نصوص أخرى.

وهذا ما حاولت دراسات تحليلية أخرى أن تستمره في مسعى لإنتاج مقارنات خصبة للنص، مستفيدة مما انتهت إليه اللسانيات التداولية

(125) أنظر مزيد من الإيضاح مؤلفات رولان بارت:

- Critique et vérité (1966)
- S/Z (1970)
- Le plaisir du texte (1973)
- Le degré zéro de l'écriture (1979)

(126) أنظر الشعرية: توفيق تودوروف - ترجمة شكري المبحوت ورجاء سلامة - ص 35 دار توبقال - المغرب ط 2 - 1990.

وقصايا الشعرية: رومان ياكسون - ترجمة محمد النولي وسارك حنون - ص 19 - 78. دار توبقال المغرب 1988.

(127) يمكن العودة إلى عملين مهمين في هذا المجال خيراو جييت: هما

- Introduction à l'architexte: G Genete (seuil) (1979)
- Palimpsestes (seuil) (1982)

(128) أنظر - Recherche pour une sémantique: Julia Kristeva: P: 92 - 93.

واللسانيات السياقية ولسانيات التلقي مع (إيزر ويلس وريفاتير) وغيرهم ممن اعتبرا (النص) نتاجاً مشتركاً بين المؤلف والقارئ، لذلك دعوا، من جهة، إلى تجاوز التحديد الضيق للأثر الأدبي، ومن جهة أخرى الاستناد إلى تحليل لساني تداولي وسياقي يتجاوز دلالة (الجملة) إلى دلالة (الخطاب) بكل مكوناته من لغة ومقاصد مؤلف وسياق وشروط مقام وتداول وتلق. وذلك بالتركيز على مفولات أساسية مثل: المقصدية والمؤثرة والمحاور والعوامل والعلاقات والبرامج السردية، إلى غير ذلك من المفومات المحورية في تحليل الخطاب.

ويمكن القول إن دراسات غريسلز وديكرو وبورس وإيكو من أهم ما أنتج في هذا الفرع من اللسانيات التي أثرت بدورها بعمق آخر من التحليل بهتم أساساً (بشكل المعنى) وكافة الأشكال الرمزية والعلاماتية، سواء كانت لغوية أم سمعية أم بصرية أم (شارية أم دوقية)⁽¹¹⁾، أضف إلى ذلك أن من مبرراتها الأساسية أنها لا تبحث في المرجح (Le référent) ولكنها تفسر (المطلوب) (Le signifié) والعلاقات (Les rapports).

لقد نجحت دعوى كل من (ديكرو وبورس وغريسلز وجينيت وتوموروف وكريستيفا وإيكو) القائلة بضرورة تحليل أشكال أخرى غير لغوية مثل: الشكل البصري والإنشائي والدوقي والبحث في دلالات هذه الأشكال فقتضت بذلك مجال البحث والتحليل من اللغة التي كانت مهيمنة إلى العلامات على اختلافها أي في كل رسالة (Message) تحدث نواصلاً (communication) مستقلاً.

⁽¹¹⁾ لقد بدأت إرماسات الاتجاه السيميولوجي تبرز منذ أن تيه سوسير إلى أنه بالإمكان أن تصور

علمياً بدراسة حياة العلامة في الحياة الاجتماعية: أنظر المزيد من التفاصيل:

- Cours de linguistique générale: F. Saussure (1974).

- ما هي السيميولوجيا: بيرنار توسان: ترجمة محمد نظيف (1994). ط. 2 - دار إفريقيا الشرق

- المغرب 1993.

لقد أعاد غريسلز المحللين فيما يعرف (بعلم دلالة المعنى)، خاصة في مجال السرد، حيث يرى أنه من الضروري الاستناد إلى ما أسماه العوامل (Les actants) وهي (الدات والموضوع والمساعد والمعارض) والتي انضحت فيما عرف بالبرامج السردية⁽¹²⁾. كما أكد أمبيرنو إيكو على ما أسماه (العمل المفتوح)، حيث اعتبر كل إنجاز منسجم ومحكم عملاً مفتوحاً على قراءات عديدة متقبة، لأنه قائم على عناصر فنية رمزية، تتبع إمكانية فنون القراءات والمقاربات. فالمؤلف، حسب إيكو، يقدم نصاً ناقصاً على التلقي أن (يقمه) ويسد (فراغاته)⁽¹³⁾.

⁽¹²⁾ أنظر: مؤلفات غريسلز الآتية:

- Sémantique structurale (1966).

- Les Actants et les projets: Introduction à la sémiotique narrative et discursive: (1976).

⁽¹³⁾ أنظر المزيد من الإيضاح أنظر كتابي: إيكو:

- L'œuvre ouverte (Seuil) (1965).

- Et ■ Structure absente (Mercure de France) (1972).

3 - النموذج اللساني في الدراسات العربية:

بعد منه الدارسون العرب إلى ضرورة الإفادة من منحنيات الدرس اللساني الذي فتح دونه في البلاد العربية فبدأوا يسورهم أو ينحني من الأساليب (التقديم) في تحليل الأثر الأدبي. استناداً إلى السماع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، أو مفاهيم الامكان أو المنهج أو الحوار التي يصعب تقديم بعضها وأثرها والأهم من ذلك الآخر بالإبداع ذاته.

فكان من الصعب أن يتصور هؤلاء الدارسون والمباحثون والمحللون في هذا المستوى من التحول إلى مناهج تدريس الأدب من داخل بنية ومكونات الخدمة والمجتمعة والتركيبية والدلالية، وحلوا بمسعى الوظائف والسرديات والعوامل والمصير والبرامج السردية وغير ذلك من المسطوبات والوحدات التي تشكل عالم الشعر أو المصير، والتي استند يسورها على ركائز لسانية في الأسفار.

إن إعادة المباحث من هذه المناهج (الحديثة)¹³⁴ قد أغرت أساليب وطرائق تحليل مختلفة، ومتنوعة، لكنها كلها تحاول أن تعدد الاعتداد للنص من حيث هو لغة، بتعدد خصائصها النوعية التي (تتعلق) السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسي، لتشكل عالمها المنفرد، الذي يلزم تعامله (علمياً) وتحليلاً (خاصاً) لا حلقه فيه بين المعادى، ولا مرجح منه بين النظريات المتعاقبة من حيث المنادى والنص.

¹³⁴ نقصد بالمناهج (الحديثة) هنا تلك المناهج التي انتقدت انشغال القديم للأدب باعتباره

(امكاناً) للواقع السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو النفسي، وقالت (بمستقلالية)

الأدب، ودعت إلى البحث عن (الأدبية) (Littérature) وقد كان نقطة انطلاق هذا المنهج

وبعد كان هذا المنهج المنحني الذي حذرت عنه (الاشكالية) بوصفها مجموع الذي عكس هذا التحول المهم فبدأوا يذكروها بمصاعل على سلافي الوصفيات التي كانت عليها المناهج السابقة. حسب كل الأدب لا يزال خصمها عبارة (المسوق) (أ) أيضاً لا يملك لها وهذا هو المصنف الذي كان يحل من سحرهم (المعروف) موقف الاشكالية والمناهج الأخرى. كما كان يحل قبول موقفهم من صرف الانشغال أمراً مستحقاً إلى الاشكالية، في اعتبارهم على مناهج الأخرى الكبرى ولا يزال يتكبر. ليس تلك المناهج في ذاتها، وإنما العلة لا يسهل منها من علوم مختلفة وفصائل غريبة مختلفة.

بعد اعتدنا ولا يزال يغتر كثيراً أساساً، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصائص النوعية للوصفيات (Objects) الأدبية التي يمتد بها على كل مادة أخرى¹³⁵ معنى هذا أن المهم الأول الذي اصنع بفعل الدارس هو (النص) أو (داخلة)، بذل البحث فيما هو خارج، مدوّن في بلوغ هذا المسعى بكتاب ومفاهيم لسانية، أكدت بجاعتها وإحرائتها في اكتناء كبير من الخصائص النوعية والأدبية التي كانت من قبل مستغرة أو خارج الدراسة والتحليل، مثل البنية السطحية والعميقة، والحوار الاجتماعي والتربوي والعلاقات والأنموذج والحوار الثنائي والتعاقبي والتحويلي والعوامل والبرامج، إلى غيرها من المفاهيم الأساسية في تحليل ودراسة الأدب سواء كان شعراً أم سرياً، بل إن من الناحية العرب من اتخذ من الدرس اللساني ضيقاً لإعانة قراءة التراث، كما هو الحال في مشروع د. عبد السلام المسدي (المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال الشعر والتبيين) (1976) و(الفكر اللساني في الحضارة العربية)، (1981) و(التعكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس) د. حمادي محمود (1978) و(مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب) د. الهادي الطرابلسي

¹³⁵ طريقة شمع الشكلي (نصوص الشكليات الروس): ترجمة إبراهيم الخطيب: ص 35

(1978). و(نحو قراءة جديدة لنظرية النظم عند الجرحاني) د. احمد المذوكل (1977). و(الاتجاه الوظيفي في تحليل اللغة) د. يحيى احمد يحيى (1989) و(اللسانيات واللغة العربية). د. عبد القادر العاسي القهري (1985).

غير أن اللافت للانتباه هو تلك الدراسات التي حاولت أن تسنلهم النموذج اللساني. لتعطيه في تحليل أعمال شعرية وسردية مختلفة.

هنا كما نقر بأهميتها في تعريف القارئ بالنظريات اللسانية الحديثة، فإننا نساءل عن (الكيفية) التي تم بها نقل هذه النظريات. ومبررات (الاختصار) و(النتائج) التي تم تحقيقها في هذا المجال، خاصة في مثل أعمال د. حيدر الواد (البنية القصصية في رسالة العفراء) (1976). و د. حمادي صمود (النور في شعر مصطفى حريف) (1976). و دة. جاهدة سعيد (الهر والموت للصباح دراسة نصية) (1978). حيث تلمس موضوع حضور النموذج اللساني النبوي الوصي خاصة في أصوله الأولى، نور الانتماء إلى النماذج اللسانية الأخرى. وبخاصة النموذج التوليدي (شومسكي) (1957). هذا الأخير الذي حصر بشكل لا متلائم في أعمال د. كمال أبو ديب. لاسيما في كتابه (الروى المقنعة) (1986)¹³⁶ الذي حصه لدراسة بعض عبور الشعر الجاهلي. معتمدا الوصف التشخيصي. حيث نحده بفرع حمل البيت الواحد إلى قائمة طويلة من الوحدات الجمالية المتصلة فيما بينها بعلاقات وروابط متنوعة. الهدف منها محاولة إغناء الدلالة بوصف هذه الجمل أنساقا لوحدات متنوعة. لكنها مرتبطة بعلاقات خاصة¹³⁷.

غير أن من يتأمل مليا هذا التحليل. يجد عنتا كبيرا في متابعته واكتناه نتائج. فزعم ما يبدو عليه من (جدة). إلا أنه كثيراً ما كان يحنق

¹³⁶ الروى المقنعة: نحر مهج يبري في دراسة الشعر الجاهلي. د. كمال أبو ديب الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة (1986). كما يلمس هذا النقص في التحليل في معظم الدراسات التي قام بها د. كمال أبو ديب لأعمال أدونيس الشعرية.

نحو المفعلة والتهويل. والعلو في عرص الفصايب. ومتابعة التحليل. وهكذا فإن نظرة منحصرة في هذا المؤلف توضح هذا النقص. حيث هذا الزكام من الترسيمات والجداول والتشحيات والأرقام عبر المفهومة. يحاول بها. كما يقول. انكتشف عن سبب النص الشعري الجاهلي. من خلال بعض النماذج. إلا أن القارئ يجد صعوبة في هذه الجداول العفدة. التي كان من المفترض أن يساهم في توضيح النص. بدل إغراقه في العموص. حيث يصبح القارئ مرغما على أن يبدل جهدا مضاعفا كي يفك مجموعة من الألفاظ النادرة خلف هذه الجداول والترسيمات المصطنعة والسليخ فيها وبهذه الطريقة تصبح السهل أمام المتلقي. ويتلاشى تلك العلاقة التي كان من الأولى أن تنشأ بين المحلل والقارئ. فيصنع معها (النص). الذي يتوارى خلف عالم من التجريد والتزقيم. فيصبح السؤال أبس النص من كل هذا؟ كما يدفعنا ذلك إلى طرح تساؤلات أخرى موازية عن الدرجة التي بلغتها التجارب العربية ذات النحى النظمي هل استطاعت فعلا أن تحقق خصوصيتها أم أنها بقيت مجرد نصارت مشوهة وهجنة. لا هي عربية ولا غربية؟

نعم. لا يمكن أن نتجاهل تلك التراكم الهام الذي حققته هذه التجارب ذات النحى النبوي. خاصة في توجيه المتلقي والمحلل معاً نحو النظريات والمناهج الحديثة المتفرعة - أساساً - عن الدرس اللساني. لاسيما تلك التي أنتجت أعمالا تحليلية أصابت في تعميق الوعي بالآثار الأنبيية؛ غير أن كثيراً من العوائق حالت دون استثمار منفع وفعال الإمكانيات الهائلة التي يتيحها الدرس اللساني بمختلف فروعه واتجاهاته. ويمكن إيجاز مكان الخل في هذا التوظيف في الملاحظات الآتية:

1. الخلط في المفاهيم.
2. تغليب أو تجاهل الخلفيات المعرفية والمرجعيات الخاصة بكل

3. عدم ضبط وتحديد اللغة الواضحة
4. التحريف المفرط لكل النظريات المستعارة، دون استحصار للنسب الطيفي المطلوب
5. عدم مراعاة خصوصية النص العربي عند التفسير أو التحليل.
6. الإغراق في التحريد، والمبالغة في استعمال الإحصاء والقرصنة الخارجية من الحاجة، مما يربط في الموضوع على النص، بل إحصاءه
7. الاعتماد على (مروج) واحد من اللسانيات، خاصة النصوص السنوية (الوصفي)، دون الالتفات إلى الاتجاهات اللسانية الأخرى مثل بولندية (شومسكي) أو بدولية (أوسين) أو سيميولوجية (سنتسايف) أو (عرباكي) أو (سورس) إلى غيرها من اتجاهات التي أثمرت حصرها في عالم اللسانيات حتى فروعها، وذلك للإساءة مما يمس أن يقدمه للمحلل والمخاض في هذا المجال إذ اللافت للانتباه هو هذا التجاهل المبرر للاختلاف بين الاتجاهات اللسانية، وعدم استناده في إشراج تحليل حصبة متنوعة ومنتجة، يضاف إلى ذلك عدم إقامة حدود فاصلة بين الدرس اللساني كما هو في (أصوله وطريقته)، وبين (طرائق) توصفه في تحليل الظواهر اللغوية والأدبية في مختلف تجلياتها، بحيث يجب أن نستثمر نتائج اللسانيات لكي نخدم التحليل وتكشف مميزات النص بدل إغراقه ونعقده بأنواع وتوسيمات مبهمة، بدعوى (العلمية)، لأنه إنما كانت اللسانيات تصف القوانين المنحكمة في اللغة، فإن التحليل في الأدب يستثمر نقاشها لإضاءة النص وكشف القوانين المنحكمة فيه، فلا بد من كثرة المصطلحات، إنما لم تثبت إجرائيتها في التحليل، لأنها تحول في هذه الحالة إلى

علامات جوفاء، تعنى أكثر مما تساعد، بل إنها تعطل المقصد من التحليل لولوج عالم المدعى وهذا لا بد من الإقرار بأن نقلة ضعف هذا الصنف من اللسانيات تكمن في (الدلالة) بحيث لا يكفي إحصاء ووصف المفردات والجميل والحقول والعوامل والبرامج السردية، أو إحصاء جداول وشبكات متعددة، لنصم كفاءة التحليل، بل لابد من ربط مفهوم النص كلها بالسباق والعلاقات المعرمة ومقاصد المنهج ودور المتلقي في استخلاص الدلالات الناقية خلف الأثر الأدبي

فلو أخذنا مثلاً قول الشاعر¹⁵²

كان الضياء وكان النور تنبعه بعد الإله وكان السمع والبصر
هاتفنا يوم واره سجد فوعبده والقوا فوهه المدرا

لم يترك الله منا بعده أحدا ولم يبق بعده أنس ولا مكرا

لا يكفي تحليل منبجته الأربعة المتعلقة بالإيضاح والمعجم والتركيب والدلالة بل لابد من مثل السياق والمقام وخصوصية الذات المعنوية المعطيات، والذات التي هي موضوع¹⁵³ (الرسالة) بحيث نضع كل هذه المعطيات سدا لتقوية التحليل والبرهنة على النتائج التي يتم التوصل إليها نقاديا لسوء التأويل.

واعتقد أن الذين وقعوا عند النصوص السنوية الوصفية، لم يتجاوزوا كشف بعض العلامات النصية، التي لا يبرر الأبعاد الدلالية الناقية في هذا النصوص الشعرية والتي هي الأهم في مقصدية المنهج، حتى ولو ادعى

¹⁵² ديوان حسان بن ثابت: ص 152.

¹⁵³ انظر فرع هذا شخص الرسول محمد عليه السلام: مروج الهدى وقدمه المؤرخ، وحامل الرسالة الحديثة للعالمين. من هنا فالشعبية غير عادية، تتطلب استحصار كل الأبعاد المعينة بما بقية تمثلها أحسن تمثيل.

التحليل النبوي (الصراغة العلمية) التي تمتد إلى ما تسميه موت المؤلف، و(انفلاق النص) من حيث بنيائه؛ إذ لا شرعية لأي طريقة جمالية في الأدب عالم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساسها، بل أهم قواعدها القاسمية، كما أنه لا يمكن الإفراط بآية قسمة جمالية للأثر الأدبي عالم يشرح مادته القوية على أساس اتحاد منطوق مخرولاتها منصوصاً دواؤها⁴⁰⁹ من هنا، فإن حتمية هذه الآليات والقرائن والمفومات، على اختلافها، هو السدي يكفل للتحليل فعليته في الكشف عن البنيات الحقة الثاوية خلف المفهوم

المبحث الثالث

- 1 - السيميائيات أثر لاساني
- 2 - الصورة وإشكالية التلقي
- 3 - رولان بارت (Roland Barth) (موت المؤلف / حياة القارئ):
- 4 - بيرس (PEIRCE) والسيميائيات المفتوحة: (العالم علامة):
- 5 - جوليا كريستيفا (Julia Kristiva) (من النص إلى القناص):
- 6 - غريماز GREMASSE والسيميائيات السردية:

⁴⁰⁹ الأسلوب والأسلوبية: د. عبد السلام السدي: ص 118، عالم الفكر - ج - يونيو 1994 -

1 - السيميائيات⁽⁴¹⁾ أثر لغائي

لقد نشأت السيميائيات في أحضان اللسانيات (الموسميرية) لاستيعاب اعتمادها على تلك النشائبات العمدة في التحليل، والتي تشكلت بحولاً حاسماً في التعامل مع اللغة خاصة وسائر الخطابات عامة، ولقد استندت السيميائيات أساساً إلى تلك النشائبات التي رسمت الحدود بين (اللغة والكلام، والمحور الاحتيازي والمحور التلهمي، والصوت والحنس، والداخل والخارج، والحضور والغياب) وبنيت عليها كثيراً من النصوصات، وحفظت من خلالها العديد من الإشارات المتعلقة بالأشكال الهندسية، والصور المحابية أو المعاني الناقية خلف الألفاظ أو الصور والأشكال بضاف إلى تلك إقرارها الشامي بأنفتاح المعاني ليس باعتبارها قائمة في النص مهما تكن طبيعته، بل لأنها تتولد من طرق بلدها، وإعادة إمفاجها باستمرار من خلال ما يتبحه كل نص من إمكانات إباحية ورمزية متجددة وغير نهائية، ما يامد تفصل (باعتبارية) هذه النعة، أو يهده (العلامة) التي تشكل رسماً حملاً لمعان متجددة يكونها وينتجها المنطقي بكل ما يملك من استعانة نفسي وجمالي ودهي، لأن الذهن يسمع ببناء عقلات لهذه العلامات والرموز بشكل يتجاوز تلك الرؤية التقليدية التي تؤمن بالخطاب والنسائي، إلى رؤية تظهر بحالات التقاطع والتفاير والحضور والغياب والداخل

⁽⁴¹⁾ تعرف السيميائيات بأنها علم العلامات: (Sciences des signes). ومصطلح العلامة

مرتبط بالمعنى الذي يعد من أقدم القضايا التي شغلت اهتمام الإنسان منذ القديم، وقد

شكلت قضية المعنى المبحث الأكثر تعقيداً لدى الفلاسفة والمفكرين والمتصوفة والنقاد.

والصريح والمبهر والعماد والخير واللامر في مدني غير محدد الدلالة أو الشكل
الغدي⁴⁴¹.

لقد عذب السيميائيون اليوم أكثر من أي وقت مضى أنفسهم بتفسيرات مكتوبة ومؤلفة
لسائر السمات. مهت بكس سميتها وعصبها ومفادها، لأنها تؤمن بأن
المعاني تنولد من الأشكال والمضامين تنبع من المعنى العميقة التي تحكم الخطوط
ومسح مخططة الداخلي. ويظهر انعكاس الدلالة أو أشكال معانيه ولذلك فهي تنحصر
في (البرامح والأسواق والسمات والحالات والحولات، من خلال أنظمة العلامات
أو الأشكال⁴⁴²). وليس غير اهتمامي التي كانت (الموضوع) انعدم لدى العديد من
المناهج الأخرى ولقد استندت السيميائيون في معظم هذه المعاني المفقودة إلى
عده أسس ومبادئ من بينها:

1 - التحليل المجازي. حيث تدرك على الأسطر، الداخلي لتوصيفاته
المعينة التي يساهم في بلبس الدلالة 2 - التحليل النفسي (حيث التركيز على)
المنطقية والدينية وتتمكك العلاقات والذاكرة والاختلاف 3 - تحليل الخطاب
حيث التركيز على البحر بدل الجملة والسطر في كيفية تولدها واختلافها منطقاً
واصفاً⁴⁴³.

⁴⁴¹ يوفوف جيم مكرم الأثر النفسي في السيميائيات أخر محاضرات في علم السيميائيات
د. عبد القادر فنيبي

⁴⁴² على عكس العلوم التي نؤمن أنها تقدم قوانين عبر الواقع : هناك سيميائيات تقدم تفسيراً
لنوع العلوم من الواقع إنها تفسر السمات semia تنبع من الأشكال formes وسير
المع Referent.

⁴⁴³ أسطر السيميائيات والمفرد د جيل عديري عالم التكملة 3 يناير / مارس 1997 من

نقد نوعه كبير من المناهج أن عفا حواجر كبرى من العلوم والمناهج. إلى
حد الذي يحدوا عنه من فصل سميتها، غير أن مريضا عن التأمل في مرجعياتها
وأصوبها. يكلفهم ريف هذا الادعاء. بل إننا ونحن نحضر الفلسفات التي هامت
عنها هذه النظريات والمناهج، رغم الاختلاف القائم في أسسها، نلاحظ نوعاً من
الطمس، بل والتكامل الذي يسمح بالحدث عن بسطة المفردات، والنسائج.
ومعديوية الإشارات التي وصف في كثير من الأحيان بالمبهر

ويكفي للتأمل على ذلك أن العديد من المناهج. والتي منها السيميائيات، قد
استندت العديد من مقوماتها من حدود لسانها، كانت تدورها (إدراكاً) على أنها
لفسفة جديدة عامة. إضافة إلى الأثر اللساني والنلاهي والنفسي والأدبيولوجي،
الذي ظل كما أنها

وهكذا، يمكن أن نلمس نوعاً من الاعتراض الصريح أو الخفي لدى العديد
من المناهج والمطلين بدور النظريات والمناهج السابقة كما هو الحال لدى
السيميائيين الذين أقاموا من النقص اللساني أمثال (بارت، بورس، إيكر،
غريملر)

وإذا كنا نؤمن بهذا التأثير العنسي للسمات سوسير أساساً في
السماتيات؟ فإن الإشكال يظل قائماً في مستوى وديحة هذا التأثير، من خلال
صطب علاماته وخصائصه، خاصة وأن هناك بعض التصورات التي تذهب إلى
القول إن السيميائيات ما هي إلا رجع صدى للسماتيات سوسير، لا سيما في ظل
حضور أبرز مفاهيمه، مثل (الدال / المدلول - المحور الزكلي / المحور الاستعمالي -
التعريف / التصنيع - التفاضل المزدوج أو التوفيق / التوفيق) وإلى أي حد يصدق
هذا القول؟

وهل إن واقع السيميائيات يدل على صدق التصورات السابقة؟ أم إن هذه
الآخيرة راكبت نتائج هامة جديدة بالاهتمام نثبت بمرورها؟

لقد، إن، هي القضايا التي سنحاول الكشف عنها، من خلال الوقوف على
أبرز المفاهيم السيميائية.

1 - 1 - العلامة - الأيقون: حدود التماهي والتباين (أمبرتو إيكو)⁽⁴⁵⁾

Umberto Eco

من المفاهيم الأكثر رسوخاً في حقل السيميائيات العلامة والأيقون. غير أنه من الصعب الحديث عن تطبيق أو تداخل بينهما، إذ رغم هذا الشعور الذي توحى به التفلتان، والتأمل في خاصية التعبير أو التعبير، إلا أنه يسهل عوامل عدة تحضر لتوجه عملية الإدراك والتأمل ضمن سياق أو عالم الأيقون الذي هو في النهاية حصيلة مركبة من خصائص ثابتة وموضوعية أي من ماحوي العلامة نفسها، وما يخلقه من تفاعلات دلالية وإيحائية لدى المتلقي الذي ينظره في عظمة تلك شفراتها باعتبارها موضوعاً يتغير خواصه تسمح بتنشيط الإدراك والذهن للاستحالة وإنجاز تأويلات ممكنة لا تكفي بالضرورة بركة علامة من (الصحة) (الواقعية)؛ بل إنها تعكس من جهة مسنوف من مسئوليات النسبية التأويلية التي يميزها، ومن جهة أخرى استحضار عناصر أخرى لغوية تدعمها، وبوجه تلك التأويلات المعكبة لها. وهنا تظهر الأهمية القصوى للمستوى اللغوي حتى في الأشكال البصرية التي تحلل الخلف من البعد اللغوي، والاستقلال برمزيتهما. وذلك راجع لأن المقومين اللساني والبصري يذهلان من بعضهما البعض في صبغة من التكامل الوطيعي. إلا أن الإقرار بصيغة التكامل بينهما، لا يفيد تطابق مكوناتهما، إذ لكل منهما مفاهيمه ومجالاته واستراتيجياته الخاصة، التي تسمه بـ «تسم التميز الدال على مكوناته وعوالمه، ومواضيعه الخاصة. كما أن تلك لا ينبغي أن يحجب عنا أن التكامل والاختلاف والتميز لا يهم هذين الاتجاهين (اللساني /

السيميائي) محصن. وأما بهن أيضاً علاقتهما باتجاهات منطوقة ونفسية وأنتروبولوجية، وهي علاقة حذرة تنطلق على سائر العلوم والمعارف، دون استثناء، ولتأتي بصور (إيكو) خبير مهال على تلك حيث يؤكد هذا الأخير على حدود وأبعاد التماهي بين المجالين اللساني والسيميائي. فجزى أن أية نظرية للغة، حتى وإن أمنت بمبدأ اعتمالية العلامة اللسانية، فإنها ستفزع من حديد فصية تحليل العلامات، فهي حين يتم الاعتراف بوجود علامات عاكسة لخصائص الأشياء التي تحلل عليها، ستكون على هذه العلامات احترام شكل الأشكال⁽⁴⁶⁾. لكن لابد من الاعتراف في كل الحالات أن هذه سمات وعلاقات ارتباط، قد نطيق أو نضع، سواء أوتوازي، غير أنها تظل موجودة وهامة، ويصعب تجاهلها وليس أدل على ذلك من تلك الإمكانيات الهائلة التي يفتحها عملية دمج الصور الاستثنائي إلى جانب الصور التركيبية، حيث الاختيار والتعليل في المستوى الأول، والتركيب وإعادة الإنتاج وتشكيل العلامات والرموز في المستوى الثاني، إضافة الطلال والأبعاد الثقافية والحضارية الناتجة عنهما.

يشهد (إيكو) على البعد الثقافي في الأشكال والعلامات الرمزية أيما كانت طبيعتها، وخطابها، ومهما اتخذت لها من برامج وخطط لتشييعها بين الناس، يحرص لتحقيق التواصل والتأثير معرفياً وأدبياً وثقافياً، لتؤسس بذلك أسساً ثقافية كبرى، تكشف عن الطواهر، وتبرز

⁽⁴⁵⁾ انظر فريد من الإيضاح:

Sémiologie des discours visuels: U. Eco: in communications N° 13 - paris 1970.

- العلامة: أمبرتو إيكو - ترجمة د. محمد بنكراد: ص 242 ط 1 - المركز الثقافي العربي

البيضاء - 2007.

⁽⁴⁶⁾ لقد ارتبط اسم إيكو بإنجازات هامة منها كتابه (النص المفتوح) وكتابته الثابتة الذي هو

ثمرة لتطور رؤيته لفهم النص.

الإيديولوجيا ومكرر الصور وأنماط الاستهلاك المتنوعة. والقيم النلوية خلفها باعتبارها تحوي أبعاداً دلالية فيها الطاهر والغابر والمعلن والمضمر ولعل إدراك هذه الخلفيات والأنساق الكبرى هي ما حصل (المدرسة السيميائية الإيطالية) توسع مجال اشتغالها لينصب على الأنساق الرمزية الثقافية. متجاوزة بذلك الحدود النواصلة التي شكلت هاجس المدرسة الفرنسية (سوسير - بارث) والمدرسة الأمريكية (بورس - كارناب).

2 - الصورة واشكالها التلقية:

نظراً لأن الصورة تتجاوز طبيعة الإملاع إلى وظائف أكثر إيجاءً، وأشد تأثيراً. فإنها مترجمة قصة التلقية والتفويل. أينطلق الأمر إذاً، بإعادة إنتاج ما هو قائم في الصورة بأنها أم فيما نوحى ونرمر إليه من ظلال ومعان. ليست بالضرورة واضحة أو موجودة؟ أم إنها أمام إعجاب بقدمها التلقية بفعل ما يمتلكه من حس قوي في الاستجابة لخيالات ثانوية خلف رموز الصورة؟

لحسن من السهل الإجابة عن هذا الإشكال، إذ يصعب الإفراز في حالات كثيرة ما هو صوراً معنية تتبع إنتاج ناويلات خفية، حتى في ظل وجود قراء (أكباء) يحسنون تلقى الأشكال. وينصتون في ناويلها، لأن ذلك لن يعدوا أن يكون محرد إسقاط مضامين مستمدة من حالات نفسية وذاتية. لا نجد سندها في مفومات الصور ذاتها. وثوباً هنا ما حدا به أ. بليس (A. Placé) في كتابه. (محو أولي للصورة) إلى التفكير في إيجاد طرق نوحه القوية (الصحيحة) للصورة، فإمام بعض الصور، تحرك الصورة ونههم تلقائياً من دون تعلم أي إدراك مسبق. وذلك عن طريق نقاط قوية. إليها ينحدر النظر بشكل طبيعي. وهذا يمكن الحديث عن وجود نظام سيميولوجي، ولكنه لا يظهر بشكل واع. وفي غالب الأحيان، لا يوجد أي نظام سيميولوجي على الإطلاق. وهذا يجلب على القارئ خلفه وتشكيله عبر رصد مكونات الصورة ومعطياتها، أي عبر معالجة الصورة بتعبير أ. بليس 'يحب معالجة الصورة لإغناء رؤيتها' لكن السؤال الذي يظل قائماً مع ذلك هو: ألا يعنبر هذا التوجيه الذي تحدث عنه (بليس)، والذي يخول للتلقية إنتاج ناويلات معينة للصور، مجرد إغراءات، تفتقر إلى عناصر قوية نابذة من الصور ذاتها. ويبدو لي أنه يجب التمييز بين نوعين من الصور: نوع يتضمن في ذاته قدراً كاهياً من العناصر القادرة على تحوير القارئ كي يستجيب وينخرط في عملية إعادة توليد الدلالة، وتشكيل المعنى. وهذا يمكن للقارئ أن (يسفهم) ولا أقول يعتمد على ما

أسماء بليس (نحو الصورة)⁽⁴⁷⁾؛ لكن يصعب تطبيق تلك على أي نوع آخر يعتقد إلى هذه العناصر. ولا حملنا هذه الصور ما لا تطبقه من توليدات بعيدة كل البعد عن عالم الصور (الموضوع).

نوهنا كثير من الصور بأنها تماثل أو تشبه موضوعها إلى حد التعلق. غير أن مريدا من التماثل يكشف ريف هذا التصور أو محدوديته. ما دام الأمر يتعلق بتماثلات ذهنية ومعان بعد تركيبها ذهنيا من خلال ما توحي لنا به هذه الصور. ولعل هذا ما دفع (مينز) إلى التعبير عن مجموعة من الملاحظات الهامة التي تعكس بعض مظاهر وتحولات التمايز في عالم الصور، بعيداً عن طابع التماثل الذي لازمها عند كثير من الباحثين، ويتحلى هذه الملاحظات في المحددات الآتية:

1. تغير مستوى درجات الأيقنة من جهة، ومشكلة الأسلوب (stylisation) في مستوياتها المختلفة، من جهة ثانية.
2. تغير درجات ومستويات ووضوح التشابه من ثقافة إلى أخرى.
3. حضور عناصر غير منطوية في نقوية درجات الأيقنة في الخطاب البصري.
4. التفاعلات المتنوعة الاجتماعية والثقافية التي تفرضها الصور.
5. ضرورة استحضار مستوى المعارض والتضام بين اللغوي والبصري في مجال الصورة.
6. إن حضور الدلالة في الصورة يلغي التصور القائم باستقلال مجالها عن المجال اللساني.
7. إن التفكير في الصورة هو في غالب الأحيان، إنتاج للغة (الكلمات) لا للصور، ولهذا فإن الصورة موجودة لأننا نقرأها.

⁽⁴⁷⁾ أنظر: في السيميولوجيا البصرية د. محمد غراف - عالم الفكر: ع 1 بلوي - سبتمبر 2002 -

8. إن الجانب الأقوى واللافت في الصور ليس هو المماثلة. بل ما فرمز إليه من معانٍ وطرح محادثة⁽⁴⁸⁾. هناك إذاً هذا الطابع المميز لاشتغال الصورة في علاقتها باللغة، حيث التماهي والتضام، التشابه والاختلاف، التكامل والتميز. وإذا كانا يشتركان في خاصية الإبلاغ والتواصل فإن ثمة عناصر تميزية تطبعهما. من أبرزها كون السعة الصوتية أقوى حضوراً في اللغة، عبر مستويات الخطي الذي يخترق الزمن في لحظات متتابعة، بينما تحضر الصور متراصة في الخطاب البصري، مما يفسح المجال لتعدد التفسير والقراءة والتأويل⁽⁴⁹⁾.

⁽⁴⁸⁾ قراءة في السيميولوجيا البصرية: د. محمد غراف - عالم الفكر: ع 2 - يوليو - سبتمبر 2002.

3 - رولان بارت (Roland Barth) (موت المؤلف / حيلة القارئ):

إن المتأمل لأعمال بارت يلحس بوصف إقرار هذا الأخير بتقنين لسانات سوسير في توجهه السيميائي. خاصة في استناده إلى ثنائيات محورية. مثل اللغة / الكلام. الدال / المدلول. غير أننا سرعان ما ندرك أيضاً أنه يتجاوز ذلك إلى ما هو أعمق. لا سيما في تأكيد على شمولية النظام اللغوي. الذي تعد العلامة جزءاً منه. وليس العكس كما ذهب إلى ذلك سوسير.

لقد حاول بارت أن يعكس هذا التصور في العديد من كتاباته^[50]. مستنداً في ذلك إلى مفاهيم محورية. لعل أبرزها وضوحا (الدليل. النص. الأثر. انفتاح المعنى. لغة النص. موت المؤلف. الدرجة الصفر. الكتابة. القراءة). إذ بفضل هذا الطابع الرمزي للنصوص فإنها تتجاوز المدلول الظاهري والتأويل السطحي أو الحظي لتمنح إمكانيات إيحائية لا حصر لها. ولا حدود لها. تتقوى وتعمق كلما استندت إلى عناصر رمزية وبنيات ملتبسة. تنقل هذه الإنجازات والأعمال من مستوى البعد الواحد المرتبط بمعنى النص إلى مستوى أرحب وأعمق. يفرز ما أسماه (النص).

[50] تشير مثلاً إلى الأعمال الآتية:

- الأساطير.

- عناصر الميمولوجيا.

- مبادئ في علم الدلالة: رولان بارت: ترجمة د. البكري - ط 1 - هبون المطالات -

المغرب 1986.

القبيل لتعدد القراءة. استنحاة لتعدد المعاني وتنوعها تخصيصاً وإثراءً وإغناء لما يعبره هذا الأثر الحي والمتجدد بحيلة وتحدد قرائه.

عبر أن هذا التحدد وهذه الحياة قد تتوارى كلما ابتعدنا عن النص نحو (الأثر) الذي يوازي التقاطع والوحدة والعمق. وكنيسة لهذا النص. مرزوت. لدى بارت. مقولة موت المؤلف. التي طالما استندت بالأثر وامتلكته شرعية التفسير والتأويل وانفتاح المعنى لدعوى من سلطان القارئ ويسواه مكانة عطس في إنتاج المعاني. وإعادة كتابة النص وإنتاجه من جديد. بعدما يكون قد خدمه. ليعبد تشكيل بنيانه ونشيد عوالمه. ويسع علاقاته حصداً براه هو. لا وفوق ما يخطه المؤلف الذي تنتهي وطنه. بل يحويه العملي بمجرد الانتهاء من فعل (الكتابة). حيث يولد (مؤلف) آخر. وهكذا. تتوالد عملية القراءة من رحم عملية الكتابة في سيورة متوالية ومتنامية: موت خفياته حيلة إلى ما لا نهاية. حيث تقولد عن ذلك لذة خاصة ومثمة متجددة. تتجاوز العواجز اللغوية والمعاني الخطية والسلط الوهمية المتصلة بالمؤلف الذي لم يعد سوى كائن من ورق^[51].

لقد شدد رولان بارت على استنباط المعاني من كل الأنساق والأشكال سواء كانت لغوية أو غير لغوية. مادامت كلها تشرح بدلالة ما. يمكن تعكسك ببنياتها وأنساقها وعلاماتها بوصفها (لغة) دالة. بمعنى من المعاني. إلا أنه أكد أن للصورة التأثير القوي الذي يشبهه. إلى حد كبير. الصدمة التي تنتج عنها استحابة تضارعا أو تماثلها في درجة الحدة. غير

[51] أنظر لمزيد من الإيضاح: لذة النص: مقابلة الكتابة لدى بارت: د. عمر أوكان: دار إفريقيا

منشرف - المغرب 1996.

- درس في الميمولوجيا - رولان بارت - ترجمة: د. عبد السلام بنعيد الماني - دار توبقال -

المغرب 1986.

أن ذلك لا بعد ميزة تتفرد بها الصورة؛ بل هي سمة كل الأساط المفضية
لعناصر الانزياح التي تتطلب درجات من القراءة والفهم والتفسير
والقؤول. حيث الانتقال من مستوى الإبلاغ إلى مستوى الخوف والتأثير
الذي يعرض الانتقال من المقاربة السببية إلى المقاربة التلاعبية. لأنها
الأكثر استجابة للرموز وعناصر الصورة. التي يراها على النواصل
والنوازل ثم الإقناع.

4 - بورس (PEIRCE) والسيميائيات المفتوحة: (العالم علامة):

إن كانت بصورات سوسير في اللغة قد شكلت المهام النظري للتوجه
السيميائي. فإن هذا الأخير قد اكتسب شريحة محددة باعتباره علماً قائم
على، بتحليل الإطار اللغوي. ليشمل كل علم قائم على علامة ما. لدى بورس،
الذي حاول مع ثلة من المحللين منع السيميائيات ميزة سعة الموضوع ورحابة
الاشتغال، وإن كانت هذه الميزة لا تخلو من نداعات وضعف عند البعض
بالسلبية. لأنها تطرح مشكلة تحديد الموضوع والمفهوم والمرجعيات والمجالات.
مدقة. ولعل بورس كان يدرك ذلك. حين حاول تجاوز هذا الإشكال معتبراً أن العالم
كله (علامة) بأساقفه وأناسه، وأنه قائم على أقطاب ثلاثة هي الصورة
وموضوعها وتفسيرها الذي فيه ما هو أبقوني ونائيري ورسي.
ويدعو أن اختزال بورس للعالم في كونه مجرد علامة قد حطت عليه انتقادات
كثيرة، لاسيما من (بفنتست) الذي عاب عليه مخالفته في هذا التصور، مدكراً إياه
بوجود علاقة تتجاوز إطار العلامة إلى أبعاد أخرى ليست بالضرورة (علامانية)؛
بل قد تكون نفسية أو ذهنية أو فكرية.

5 - جوليا كريستيفا (Julia Kristiva) (من النص إلى التفاصيل):

لقد أعادت كريستيفا مما قدمه مارت ووبرس، وحاولت إضمار إصاغات هامة. انغلقت فيها من توسيع مجال السيميائيات، مستفيدة من علوم المنطق والعبرياء والرياضيات، إضافة إلى النظرية الماركسية وعلوم النفس الفرويدية، معالجة من السيميائيات (منطق العلوم) والنظم الأخرى لها، حيث نجد النص عندها (فناصاً) و(نصاً) لنصوص عدة. عندها في ذلك مفاهيم السيميائية خاصة بارت ووبرس. لاسيما في تأكيدها على مطولات (التفكير وإعادة البناء)، حيث تشهد العنايات والأشكال والمعاني، في دورة متواصلة - نبضات عديدة ومفتوحة بعضها في كل مرة بعد حصة سيرة الكتابة والقراءة⁵².

لقد أغرى هذا النص الولوه الذي تحدث عنه كريستيفا (حرار حبيبت) كي يتعمق في عوالمه، ويكشف أشكاله وصوره وحمولاته ومعانيه مفتوحة إلى تسميته (جامع النص) أو النص المتعالي.

وبذلك، حاولت كل من كريستيفا وجينيت أن يفيدا من الدرس السيميائي في أقصى حدوده، مركزين على البعد الدلالي المنبثق من العلامات النصية، دون أن يتخلوا عن نتائج النظرية الماركسية، وذلك في تشديدهما على مفهوم (الإنتاج) في العمل الفني.

6 - غريماس GREMASSE والسيميائيات السردية:

بعد (غريماس) الأب الروحي للمدرسة السردية في السيميائيات السردية إلى جانب أعلام آخرين في هذا الاتجاه، أمثال (كوكي) و(شارول) و(أريفي) الذين شكلوا معاً مدرسة ماير السيميائية وهو الاسم الذي اختاره لكتائهم الشهير (السيميائيات - مدرسة باريس) (1982)، وقد حاولوا في هذا العمل التركيز على القواعد السردية باختلاف أبعادها (أسطورة - خرافة - قصة - رواية)، مستفححين من خلال تشكيل هذه الأشكال الفنية العديد من الفوائد التي اعتبروها ثوابت وقواسم مشتركة، مستخلصين مفاهيم وفرواها مركزية مثل العوامل العلاقات - القوامع السردية - المربع السيميائي.

إن ما يميز نظرية غريماس عن باقي النظريات الأخرى في المجال السردية، كونها تركز على مشكل المعنى، فمطابقة نص ما لا يكون له معنى إلا في حدود طرحها للمعنى بوصفه هدفاً وغاية لأي تحليل. لأن التعرف إلى المعنى وتحديد حجمه لا يفصل عن الميكانيزمات التي أنتجته. ومن هنا لا يفيد في التحليل تعيين المعنى، بشكل حدسي، دون تحديد لسيروية نموه ومونه. فلك أن التساؤل عن الشروط المنتجة للمعنى وكيفية إنتاجه لا يفصل عن تحديد حجم وطبيعة هذا المعنى.

وعلى هذا الأساس، فغاية أي تحليل هي مطابقة المعنى وترويضه ورده إلى العناصر التي أنتجته. وتبعاً لذلك، فمحور أن يكون الأثر الجمالي قوة حدسية لا يتحكم فيها ولا يحدد حجمها إلا الذات العقلية، سبغ تحول إلى عملية تحليلية تستند إلى العناصر النصية بانزياحاتها وتقاليلها وتساكها⁵³. وأعمل ما أضفى

⁵² مدخل إلى السيميائيات السردية: د. سعيد بنكراد: ص 7 - دار تينيل - مراكش المغرب

عنى عمل غير مسمى صفة النعمان، إما ما قدور بالعمل الحدى، هو قدرته على
الاستعدادات الضرورية والمعلوم الآخر، ونوصفها بذلك، وفي استراتيجيته بصفة
مروية شمولية وعميقة، لا يدخل من هذه الضرورات وأغراض محدث حل معروفة، و
مخالف، يفهمه عن موضوع الجذابة الذي هو شكل المعنى بل لكونها ضرورية
فأبهر عن مداه معلومات التحليل، إذا أحسن استعمالها، ونوصفها بجري، في
من جهة حدود إمكانيةها، ومن جهة أخرى حجمه من الموضوع الذى يراه أنه
وإعداد من زاوية المعنى، وبعد مع هذا الحصول بطرح حقيقة من حيث قدره
فأنته على تحليل السرد، بل وأخير، إدراك تصميماته أبحاث في حسن تصرف
بعد دراسة على الجملات لاشياء، والخصائص الطائفة والخصائص الشخصية
والخصائص السياسية، على اعتبار أن هذه الأقسام كلها تتحدث - بصورة أو بغير
لها بدلالات معينة، بعد فهمها وتحديدها، وتحليل أساليبها، لتسمى معانيها أو
مرجع اللفظ، من خلال معانيها وأدوات وصفها، بعد إدراك (التبراع الضرورية
والعوامل، والمضالات والتحويلات والمزج، المستعاضى) الذى حدد العلاقات القائمة
من انهم الدلالة في كل حدث، مهما يكن نوعه، وهذه العلاقات يمكن أنما يفهمه
أو يفسره أو يختصائنه، وهي علاقات يحكمها نظام أو سبق معنى على هذا النظم
مبدأ من التحديد

لقد أقررت سبباً ثبات الخطأ إلى جانب هذا العدد من الأنواع والفوائد القادمة على تحليل الخطأ بوصفها مسألاً له حيزه الخاص الكامل في سائر العقيدة، وذلك ما يسمح بالتعبير عن الحكومات الخطأ القائمة

فقد القى وزير مدني في جلسة مجلس من لومته. فخصص ما عينه من قسرة على
الاسح منتهى تعقيد مصره وعقد في شخصي من ان العالم في جد راحة علامه
كدي سعي حبيبته بنجني

جميعاً¹⁵⁴ والذي لم تفلح في حله تلك المحاولات المستعرة التي ما حقن العديد منهم
يلحاً إليها. من خلال انفتاحهم على نظريات علوم الأنثروبولوجيا والدكاء
الاصطناعي وعلم النفس. ويكفي أن نعود إلى أعمال كل من كوكي وغريغور
وكريستينا وتودوروف ومفتاح ومرياحي لنفهم عن قرب هذه المحاولات الرامية
إلى تجاوز هذا الإشكال العام لدى السيميائيين الغربيين والعرب معاً

المبحث الرابع

1 - التلقي والتأويل: (نقد وتقويم):

¹⁵⁴ لمزيد من الإيضاح يمكن العودة إلى أعمال ملطى الأديب الجزائري في ميدان النقد السيميائي

جميعاً⁽¹⁴¹⁾ والذي لم تفلح في حله تلك المحاولات المستمرة التي ما فتئ العديد منهم يلجأ إليها. من خلال انفتاحهم على نظريات وعلم الأنثروبولوجيا والدكاء الاصطناعي وعلم النفس. ويكفي أن يعود إلى أعمال كل من كوكي وغريغس وكريستيفا وتودوروف ومفتاح ومرناض لنخبر عن قرب هذه المحاولات الرامية إلى حوار هذا الإشكال العام لدى السيميائيين الغربيين والعرب معاً.

المبحث الرابع

1 - التلقي والتأويل: (نقد وتقويم):

⁽¹⁴¹⁾ لزهد من الإيضاح يمكن العودة إلى أهبال ملثف الأدب الجزائري في ميدان النقد السيميائي

1 - التلقي والتأويل: (نقد وتلويح):

سنحاول، هنا، أن نلامس أهم الإشكالات التي نواجهها في مؤلف الخطاب الشعري القديم. ونسعى بعد ذلك إلى تقديم تصور خاص للمفاهيم والأدوات التي بإمكانها تعميق رؤيتنا لهذا الخطاب القديم ربما. الحديث بآثاراً لا سيما من حيث الإمكانيات الحسية التي يفتحها للقرّاء، الذي يحسن استنساخها لإعادة النظر في كثير من الأحكام والعديد من الحسابات التي يروها الكثيرون أنها قد حسنت. وهدفنا الأسنى من ذلك هو إبراز عناصر المنفعة والحكمة والجمال في هذا الخطاب النموي الذي يبدو حديثاً مؤثراً عند كل قراءة متأنية ومنحة

إن المنهج لسار الدراسات والمقاربات التي تناولت هذا الخطاب، يدرك الاهتمام الكبير الذي حظي به، لأنه شكل أحد أهم أبرز حدود الثقافة العربية والإسلامية. إلا أنه ورغم إقرارنا الأكيد بوجود دراسات جادة ومقاربات عميقة له، فإن الغالبية العظمى وقفت عند حدود الوصف والشرح والتفسير منتهية إلى إصدار أحكام عامة عدت عند الكثيرين مسلمة غير قابلة للنقاش. أبرزها تلك التي نظرت لهذا الخطاب بوصفه مجرد قوالب بملئية، ونصوص مستنسخة، تفنن

لخاصة التميز والخصوصية.

ويمكن أن نصنف هذه الدراسات ضمن اتجاهين كبيرين⁽¹⁵⁶⁾.

اتجاه أولى العناية كثيرا للمواضع الخارجية والظروف الاجتماعية. فجعل هذا الخطاب مجرد انعكاس آلي لوقائع حيائية.

أما الاتجاه الثاني فقد جاء رد فعل للاتجاه الأول، وغالى بدوره في تجرييد أدوات ومناهج عربية، منتزعة من سياقها، في تجاهل تام لخلفياتها وفلسفاتها.

⁽¹⁵⁶⁾ انظر مجلة بيلور التراث: المجلد 13 - ربيع الآخر 1424 هـ / 2003 م المملكة العربية

فجاءت نتائجها تجريدية، بعيدة عن روح النص الجاهلي، مكثفة بالنظر إليه وكأنه مجرد هيكل عملي لا روح فيه ولا حياة أو سرور قيمة معلقة تتطلب فقط نوعاً من التفكير.

إن الإشكال، الذي يواجه محلل الخطاب الشعري القديم يكمن في أن النظريات اللغوية والامجاهات اللسانية الحديثة، على الرغم من أهميتها، لم تسعف القارئ المحلل في تقديم نموذج يمكن الاعتماد على نتائجها، مما يزيد من صعوبة هذا الخطاب، ذلك أنه رغم اعترافنا بأهمية الأدوات والمفاهيم الإعرابية التي قدمها اللسانيون المحدثون سواء (السبويون أو البولنديون أو النداوليين)، إلا أنها لم تستثمر في إنتاج مقاربة حادة للشعر الذي يتجاوز اللغة التواصلية التي يمر بها هؤلاء اللسانيون، لفهم خطاب خاص له قواعده التي ينبغي البحث فيها بأنواع ومفاهيم قادرة على التحليل والتأويل المفتح، مع التنبيه إلى أن صياغ هذه الأدوات والمفاهيم والمناهج ليس وصفاً حاضرة تختبرها على أي خطاب، مقتصرين بنوع من الحسم أنها هي الأصل والأمثل، بل إن ذلك يعود إلى قفزة القارئ المحلل على استيعاب هذه المفاهيم وضم خلفياتها النظرية، بعية توظيفها، دور ادعاء مسبق بتجاحتها، لأنها تبقى إمكانية، ضمن إمكانيات أخرى، يمكن أن تسعف في إضاءة أسرار وعوالم هذا الخطاب، لكن ذلك بطل أيضاً رهيب حسن الإصغاء لتفض هذا الخطاب قصد تأسيس جسور تواصل وتجاوب فعال ومفتح معه.

وحسبنا أن هذا النوع من التحليل والنقد قد ولد أو هاماً ثم نصديقها والتضيق بها إلى سرجة البقي، نذكر منها سبعة:

الوهم الأول: يكمن في الاعتقاد المسائد بنمائل النصوص الشعرية الجاهلية إلى درجة الاستنتاج، وكأن الشعراء الجاهليين لم يكتبوا إلا نصاً واحداً متعدد الضعف، واعتقد أن من وراء هذا الحكم استناد القراء والمحللين إلى (التمادح والموالاب المسكوكة والأنماط التعبيرية المشتركة) دون اختبار النصوص باعتبارها

إنجازات لغوية شاعرية، وتغارب خاصة، تحركها رؤى متمصرة للعالم من خلال أصوات عنة، هذه المشرق والمختلف

هكذا، نتج، عن هذا الوهم، نوع من الاعتقاد بلا حدود إعادة النظر في القراءات السابقة تدعوى أنها أخرجت كل ما يحرره البص الشعري الجاهلي، إلى درجة أنها توصلت إلى تحديد شامل لقوانينه الشعرية، وهذا وهم يروا به ضرورة الانتقال إلى نصوص حديثة أو معاصرة، بدل ساول القديم الذي لم يعد مؤثراً أو مفيداً، والواقع أن العصر الشعري الجاهلي لم يستنفد بعد إمكانياته، ولم يحف عطائه، بل إن أدوات هؤلاء، وأساليبهم في التعامل معه هي التي تصبغت، فلم بعد ندرت تلك الإشارات الذكية التي نعه إليها عبد القاهر الجرجاني، حين قال "تم إنك لنتعب في الشيء نفسك، وتكد فيه فكرك، وتجد فيه جهتك، حتى إذا فتنته علما، وأحكمتها مهما كنت الذي لا يزال يقرأ في لك فيه شبهة، يعرض فيه شك (...)" وإنك لتطرق في البيت دهرأ طويلاً وتفسره، ولا يرى أن فيه شذوا لم تعلمه ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته.

وهذه معوة سائرة نحو الدامل في النصوص وإعادة القراءة باعتماد أدوات ومقاربات جديدة تخرج ما تخرجه النصوص الشعرية من درويدياً عن مقياس الزمن الذي لن يقوى على إخفاء شعرية هذا النص الفني بعناصره الفنية المتكاملة.

الوهم الثاني:

وقد تحكمت فيه سلطة الزمن، التي غدت عند الكثيرين مقياساً يقبسون به التجارب الشعرية ويحكمون من خلاله على النصوص، حيث تصنف هذه الأخيرة لا على أسس كونها إنجازات شعرية؛ بل مجرد توثيق لوقائع اجتماعية وسياسية وفكرية، خالصة من الإبداع، وبالتالي يفقدون عند مستوى الشرح والتفسير والوصف وإطلاق أحكام عامة، يتم تداولها جيلا عن جيل، بعيداً عن الإصغاء الجيد والصور للنصوص في عمقها.

الوهم الثالث

يكن في تقديم مقاسر القاعدة الشعرية. والشاهد النحوي على إشارات الشعراء التي تأتي غالباً مطابقة، ومتناوبة لهذه القواعد والتواتر وهكذا يتم استحضار القاعدة الشعرية والملازمة في عالم أساسه الانزياح والخرق. ويتم معضيل روح النص. وإسكات صوت الجمال فيه ويحرق قلب لا يفقد القراءات والدراسات القديمة (الأمدي - القاضي الجرجاني - الخزوقي) التي حددت النموذج الذي يطبق عليه درجعات ومخويات الشعرية في النص. بل يقصد كذلك انتعاش من القراءات والدراسات المسماة حديثة أو معاصرة، لأنها طُلت محكومة بهذه الخلفيات، متدولة إلى ما يسمى عمود الشعر رغم أنها تحمل شعار الحدائق

الوهم الرابع

يتمثل في هذا الاندفاع المنهجي. من غير صواب. إلى استعارة مصاح ومفاهيم عربية ويطبقها عارية من كل خفائها الفكرية والفلسفية على نصوص عربية قديمة. وكان هذه المصاح ومفاهيم شعرية. بإمكانها إنتاج قراءات ومقاربات جامعة مائة. صالحة لتحليل كل خطاب. من غير مراعاة لخصوصيته أو حديثه أو مكوناته أو سياقها.

ولنا في دراسات ومقاربات عديدة طنقت التصور اللساني السبوي على نصوص شعرية جاهلية (كمال أبو ديب مثلاً في الرؤى المقنعة) وأحلت هذه النصوص إما إلى مجرد نصوص معلقة. أو بنية مجردة. أو هيكل عظمي. لا حياة ولا روح شعرية فيها. وكأنها حجارة صماء سقطت من السماء. والغريب أن هذه الدراسات وجدت رواجاً بين القراء والمحللين. وتم الاحتفال بها. حيث عدت موضة العصر في القراءة والتحليل¹³⁶.

¹³⁶ انظر المزيد من الإيضاح.

وقد بدت هذه الدراسات أن النص انجاهلي ليس مجرد لغة تواصلية. يصدق عليها نظريات لسانية لها هدف وموضوع أساسي هو تحقيق التواصل. ولكنه إنحر حالي حين عاينه الإنفاع والإفاد والتأثير والإقناع وهي مفاهيم تقتضي استحضار الحمولة النقائصة للقارئ المحلل والمؤول. وإقامة الاعتقاد للمعاني النوان والنضجيات والموجهات الحيوية المشتركة. والفكرات التداولية القائمة بين المدع والمتلقي المحلل. سواء كانت معلنة أو مخفية فبما نصعبه كرميقاً خاصاً. لكن مفهوم أشمل يجمع بين المدع وبين المحلل باعتبارهما بها الواسع.

الوهم الخامس وبهم الالتباس القائم في ذهن كثير من المحللين والمأهين بين التاريخ وتطور الأشكال. نعم إن الأشكال تتطور. والنصوص تدخل كما أفر بذلك الشكلانيين أنفسهم. غير أن ذلك لا يتم بمفرده عن التطور التاريخي الذي سبقت إليه نظرية التلقي¹³⁷. هذا التاريخ الذي يجب أن يفهم لا على أساس كونه حقائق ثابتة أو وقائع مرصودة في النص الشعري القديم بحرياً فيها عن حروب (ماحس والمهراء) أو عن (أهلل حربة صماء) ولكن بوصفه سبورات ومحفرات حقيقية يساهم في تحيين النص القديم. وأيضاً في تحفيز القراء للاستجابة والانخراط في عملية التؤول المنتجة.

هكذا أجدني أعيل إلى الإمكانيات الهامة التي تقدمها نظرية التلقي في إعادة قراءة النص الشعري القديم. من خلال ضغط مفهوم التاريخ والنص والمؤلف والمؤول غائول الذي تقصده هو تلك الذي يمكننا من إعادة صياغة أحداث وتخييلات النص الشعري القديم الذي أبحر منذ آزيد من 15 قرناً. كي يجد بناءه من جديد على ضوء مؤشرات وقرائن تحمل الماضي بالحاضر. وتضجض

¹³⁷ Pour une esthétique de la réception: traduit par: Claud Millaud: p. 43 - Ed: Gallimard: Paris 1978

النصوص والقراءات السابقة، لتشهد من جماع تلك كله نصاً ينتمي رمزياً إلى القديم وفنياً ويؤيِّباً إلى الزمن الحاضر.

الوهم السادس:

وهو المنصل بالتصور القائل بعزل النص والنظر إليه خارج أي إطار، إذ يعمي من يعتقد أنه بإمكان تقديم قراءة لهذا النص (الطبيخ) و(النسمة هنا بالعنى الغي)، فقط باستعارة تلك المفاهيم الحديثة ما لم يسنن بالنصوص الموازية والشروح القديمة، وكتب النحر والملاحة والعروض والمعجم، وكتب الفارح والأعلام والأنساب والأساطير. لكن على أن يحمل كل ذلك معيَّناً وسنداً لا قاعدة أو نموذجاً يلوي به عنق النص الشعري، ويرغمه على أن يتوجه وجهة معينة، لا سند لها حمالياً.

الوهم السابع: مثله الأحكام والقراءات القائلة بنسطة وساطة النص

الشعري القديم، الذي يكتفي بنقل الواقع الصحراوي النسيط، لأن هذه الأحكام تتلاشى بمجرد العودة إلى نماذج شعرية عديدة تؤكد أن الشعر المقدم عند القدماء هو الذي تتجسد فيه عناصر الغرابة، والقصيدة المتميزة هي التي ترتبط بالأوايد والغر والحوشي، لكن دائماً في بعده المعنى المنمّن الذي يتطلب مجاهدة ومكابدة لسبر أغواره وتشرب أبعاده، وحسبنا قول الشاعر المسيب بن علس¹⁹⁸ يفخر بقصيدته الغريبة:

فأهدين مع الرياح قصيدة «م» مغلطة إلى القحطاق
تزد المياد فما تزال غريبة «م» في القوم بين نقل وسماع

هكذا يدعو النص القديم كالثورة التي تتطلب من القارئ جهداً ومكابدة وصبراً لكسرها، حتى إذا تمكن من ذلك يتوق حلوة النواة، وليتها وأنسته مشقة الكسر.

ثم إن هذا الشعر، بوصفه إنجازاً نصياً، يدفعنا أيضاً إلى إعادة النظر في قضية الطبع والصفحة التي أقررت وهماً آخر حول مسألة (الشعر المطبوع والشعر المصنوع)، ذلك أن القارئ يلف متدوداً أمام إصرارهم على إنجاز الشعر الغريب، كما في قول ابن مفلح¹⁹⁹:

إن مت عن ذكر القوافي علم مر لها ثانياً بعدي أطيب وأشعر
وأكثر بيت مارد ضربت لهجرون حبال الشعر حتى تسرا
أغر غريباً يسبح الناس وجهه كما يسبح الأيدي الجواد المشهور⁽²⁰⁰⁾

لكن بالمقابل، إذا كنا نحذر من هذه الأوهام ونُدعو إلى الانغماس باستفهام نظرية التلقي في قراءة النصوص الشعرية القديمة، علينا أن ننه أيضاً إلى عوائق وصعوبات ترتبط بمفهوم التلقي ذاته وطرائق إنجازه نصياً.

إذ يجب التنبيه إلى أن عملية التلقي ليست بالأمر الهين، بل إنها ترتبط بوجهات واستراتيجيات وضوابط، فإذا كان القارئ المؤول للنص يهدف إلى فهمه واستيعاب عناصره الإبداعية ومقاصده من خلال بحث دائم عن المعاني الخفية فيه، فإن هذا النص يفرك العديد من الجياصات والعراصات التي تتيج إمكانية ملئها باستجابة القارئ باعتباره القارئ الصمتي. إلا أن هذه العملية ليست مطلقة، وإما مقيدة بشروط ثقافية وزمانية ومكانية توجه القارئ المؤول، الذي لا يدخل عالم النص "صفحة بيضاء، بل يكون مالئاً لعناد، ولكل عقائه وقوته ونخاريه وأوضاعه التاريخية التي يواجه بها نصاً مزوداً هو الآخر بلامح لغوية وخصائص أسلوبية وشكلية لجنس خطابي مخصوص، فإذا ما حاول القارئ المؤول العبث بالنص كما يريد ويرضي، فإن شخصية النص تكف من جماعه.

¹⁹⁸ أنظر التفصيلات: الفصل الثاني: من قصيدة المسيب بن علس: م 11 ب 1 - 2 - 3 تحقيق

وشرح د. أحمد محمد شاكر ود. عبد السلام هارون. دار المعارف مصر 1983.

¹⁹⁹ أنظر المراتبة في ميولته بتحقيق د. عزة حسن - منشورات وزارة الثقافة - سوريا 1962.

وسمعه. وحسبنا فقط نبحث فيجعل سبهما يؤدي إلى عصاة نؤمسه مقبولة
وراجحة¹⁶⁰

الذي سمي التسمية التي هو في هذه التباديل قد تلعب في التحيز أو .
المعصيات التدريجية والوقائع الاجتماعية والأحداث السياسية. أو بعبارة أخرى
في الاعتماد على الخط أو النقص وهذا عدها. والسراج المفعلة المعصية في سبب
المعصيات السجوية والحكم عليها. فكل أن صاع التمر في الجامع معاً ينتج
العلم بقوانين اللغة. أو معرفة الوقائع السياسية والأحداث التاريخية لا يمكن
أدراك أو سائر أو ما عدا. نعم أهمية تلك في عصنة إضاح النص وتلقه. ولكن شيء
يتم من ذلك هو امتلاك روح الإبداع. ويمكن من إعادة إنتاج هذه المعصيات في
حالة معاصرة. بحيث تكون فيها هذه الوقائع. وسبب منها لغة جديدة. لغة الإبداع
والحرر. وليس لغة القاعدة النحوية والسائد السجوي¹⁶¹. ولما في تلك الآراء السيرة
للصاحبة حين يقال على هذا الوعي العميق بحدود المعصية والتفسير والسجوي في
معرفته استمرار المعصية الأساسية. فقد أكد أنه لما طلب الأدب عند أبي عصمة لم يحده
بفهم إلا تفسيره. ولم يحده عند الأصمعي إلا عرسيه. ولم يحده عند النحاة سوى إعرابه.
في حين أن الأدباء هم من يتركيب أدبته¹⁶² أو شعريته بتعبير رومان حاكسون
عبر أن المسألة لا تكف عند هذا المسعى. بل إنما يواحه بقضيه المعنى في
النقص. وهذا إسكان واجه القدماء والمحدثين معاً لغويين وفلاسفة وأدباء. وهو ما

¹⁶⁰ محمول البيان: د محمد مناجح إص 103 ط 1 - دار توفيق - المغرب 1990

¹⁶¹ أنظر فريد من التزييف

- Sémiotique et Sciences Sociales: A - J Greimas, Ed Seuil - Paris 1976
- Essais de Linguistique Générale R. Jakobson p. 30 - Ed Minuit 1963 - Paris.

¹⁶² أنظر البيان والبيان للشيخ محمد ط 1 - 83 - 84 تحقيق وشرح عبد السلام هارون - دار الفكر

حصر سبب من سبب يتحدون عن شكل نصي وليس عن النص في حد ذاته.
ويستفاد من هذه القراءة أن سبب النص. واستحقاقه حصر المعنى أو سببه في
إضاح المعنى أو سبب التحليل فيه حسب الأثر كما هو الحال في النص الشعري
الخاص الذي وصفه من قبل بالواقعية والسياسة عند التفسير. حاولت. أو
محاولة أن هذا النص الشعري ليس وسببه الحرف من حد أو فاعله نحوه
سبب فاعل. وما هو سبب فاعله علم. فحصر أساسه لهذا المعنى بتلقه
أنشائه وسببونه. هذا الأخير الذي يجد أن سببه النص في سببه التلق
محاصر بكل أنه وحصره لها بملأها وإبرائها فحصر العادة والجمال والنقص
والجود والحد

لقد ولي رمز الحنك الكيف أو المنع لمعاصرة أو المعنى. وأصبح أن كل
ملك يمحور ومفسر. وأن لا شيء معطى أو حاصر في المعنى. مستعد. إذ المعنى
والأفكار والنصوص بعضها بحد. وبسبب وبسبب في ضرورة دائمة. ومبصرة.
بذلك في (صاحبتها) المدع والمطلق المقول. وفي ذلك استناد عن المراتب الوضعية
بكل معانيها. وتأكيد على إستراتيجية العلم المعرفي الذي استند إلى إدراك
غربي وبني لفهمهم في إطار العام. هم من سيرة بضعة شاملة. معنى من
سطح التسلط. ويؤس بقدرتها على أن الفهم يندرج من التباديل الذهنية أكبر
ما هو معنى في كلمات النص¹⁶³

إنما في حاجة ماسة اليوم إلى إعادة النظر في هذه الأحكام المطلقة التي
وحيث علاقة الكثيرين بالنص الشعري القديم. وذلك بالاعتماد على الإمكانيات
التي تمنحها نظرية التلقي والتأويل بما يسمح بزيادة وعينا وفهمنا لهذا
النص. وكشف تلك الدلالات التي لم يندبه إليها السابقون من النقاد والمطلعين.
فإنما سياق القراءة والتلقي قد احتل. فأصبحنا أمام سلفتين بدل سلطة

¹⁶³ أنظر: Du Sens: A - J Greimas, p. 25 - [d Seuil - Paris 1970.

(1985) - L'acte de lecture: w - Iser - P- 226 - ed mardaga - bruxelles

واحدة سلطنة النص وسلطنة القارئ المؤول والمضلل غير أن ذلك لا يعني أن النقص القدماء لم ينتموها إلى بعض الوجوه الخاصة بعلاقة النص معنفيه وسروده محتاج هذه العلاقة من خلال خاصية التأثير. حيث نجد أن ريشو مثلاً يربط للشاعر طريقاً يسلكه لتعريف نصوص القارئ. بعد أن يستولي على مشاعره وأحاسيسه. اختلافاً من تحديد مقصده التي يجب أن يقوم على معرفة أبعاد الخطاب كأنها ما كان. لندخل إليه من ناه وبدايته في نفسه. وذلك هو سر صناعة الشعر. ومعه الذي به يتأول الناس به معاصلة¹⁶⁵ من هنا. فالنص الذي يستطيع استناله القارئ هو الذي يفكر فيه ليعمل حاصر. مؤثر. في كل الأرمية. وعلى القارئ أن بعد استيعاب هذه المؤثرات الغريبة والدلائل الحية حتى بها فوائده الخاصة. لتقدم بدوره إمكانيات تأويلية. مؤثر في حيلتها وفؤده تأثيرها ما أشبه الله الخنفس. هذا الأخير الذي لا يقدم للقارئ إلا في شكل حشرات قليلة لأن سلا موهومات هشة. بينما الخنفس يستطيع استجابه المتصلة في القراءة المفتوحة والاسترجاع والاستشراق مما يكون النص المنحط الذي يلتقي وتتفاعل فيه المحرمان معاً. تحرية المؤلف وتحرية القارئ المؤول. ملك الذي يصنع (أميرينو إيكو) بالقارئ الإيجابي الذي يسي عوالم. وينحرف أعمالاً. ويراكم خبرات مؤثر في جمالها. وقدرتها التخيلية مما يحفز الكتاب والشعراء في نصوصهم. عن طريق امتلاكه أدوات الإبداع. وهضمه لمعاني النصوص. متجاوزاً علاماتها الطاهرة. نافذاً إلى أعماقها التأويلية خلف المفهوم بحيث نصح أمام تكامل وتفاعل بين لحظتين حاسمتين: لحظة تشكل النص ولحظة إدراكه واستيعابه. في نوع من الانخراط الدائم¹⁶⁶. غير أننا يجب أن نضاهي إلى أن انفتاح النص. أو تنوع التأويل. ليس مطلقاً بدون ضوابط بل لا بد من مقومات تجعل هذا التأويل مقبلاً. نابعاً من

حجج لغوية وحتمية. لها بعد شعري. بعداً لأي نظرية سواء في اتجاه الدائرية أو في الاتجاه القيدية أو في البنية اللغوية من هنا ما يستحضر السائق المدمج وسباق المؤول. ورمال الخطاب ومضامينه. ومساقه من الشروط الضرورية لإحراز تأويل (مقبول). ومطعم. يستعد عن تلك التأويل المفروح بلا ضوابط. الذي يدعو إليه بريدنا ويرتد حسب بعد التأويل لصاحبه. بهدف إلى المذعة المظلمة.

وهكذا. إما كما نواجه تصور كل من بريدنا وبارت في التأكيد على انفتاح التأويل والانتقال إلى نور القارئ في إنتاج معاني النص. فإنما نجد من إحصاء قراءات غير مقيدة بشروط وميكنات محددة الأهمية. لأنه إذا الصبا هذه المحددات. قد سقط في قراءات متعارضة ومتضاربة وعميقة. مما يسيء إلى النص بوصفه القراءة والتأويل وعلى من النجاس أن ما أشار إليه الأمبرولوجوس والسيميائيون يستجزم وما أكدته كثير من النقاد والفلاسفة العرب القدماء. بخصوص البعد المرتوح للنص والذي يفرض وجود مستويين: مستوى ساملي ومستوى ظاهر. على أن المعنى السامي هو الأهم؛ غير أن ذلك لا يعيد أن التأويل القديم على تعدد المعاني "يتركز المؤول يقرأ النص كمنها الحق. بل إن التأويل القائم على التشاكل مقيد بالنظام الوطيفي للغة الذي يقدم مؤثرات تأويلية كالتمشيه والاستعارة والترادف والاشتراف والتمثيل والكتابة وبخصل الحاصل والتناقض. كما أنه مشروط بملائمة الأعراف الاجتماعية والشروط التداولية. والتأويل خاضع لقيود عاصمة من الجهتيان والمفهوم¹⁶⁷. على أننا يجب أيضاً أن نراعي ونحن نسمى إلى تقديم قراءة منسجمة. منتجة للنص مقصدية الشاعر. من خلال التمييز بين المعنى الذي فوشر إليه كلمات النص وبين الدلالة التي يتم الإيحاء إليها. إننا

¹⁶⁷ أنظر:

¹⁶⁸ فحاشة الذهب في نقد أشعار العرب: ابن هشيق الفيرواني ص 20 تحقيق يحيى شاذلي -

مضائق في عملية القراءة والتأويل أن يعرف المرء المعنى الذي يحمله نص ما أي ما يفهمه المؤلف باستعماله للغة من دلالة انحصارية ومن دلالة أي بعد التعلق من المعنى والمفهوم أو المفهوم وبوضع الذي يمكن تحمله فأنفس تحت من بعد. لأن مقصد المؤلف التي صدر عنها معناه بكيفية نهائية. أما مقصدها دلالة التي تتجه كل تأويل لتفسير نص ما مقاصد وهذا السبب الذي يحضر الاستدلال والافتراء والتعد الذي يرأس مختلف سموم. يمكن انطباع في صحة التأويل فأنفس هذا موضوع الفهم والتأويل والدلالة هي موضوع الحكم والخط ومهما اختلف التأويلات عنها تظل محافظة على أرض صلبة متحركة قبله لإعادة الأساطير إلا أن إعادة الأساطير هامة رفعة هي الأحدى بمفهوم انفس المتفاهة. السابعة من بعد أن لا انطباع. ومن سننهم وهم انطباع. واليونان القديم يعتمدون إصباح النصوص. مروي من مصادرهم وحسب لأهم واعتدالهم واستحسانهم وبما فاتهم المسألة وأخذهم

أما مدعى أن قراءة متفاهة فأنفس مبعج مانع من معرفة النص. كي يصح إمكانات النوع والإصباح. مثل إصدار أحكام بعد هذه المشاهد. ويظهر معالم الجمال فيه

1 - 1 - القراءة التفاعلية.

إن القراءة التي مدعو إليها تكمن في القراءة التفاعلية المتحركة تلك القراءة التي لا يرى بأن المعنى قد اكتمل في النص. بل إن للفتاة نصيباً في تشييد النص المتعرج بفضل إمكاناته المعنوية القائمة على الإحراز الانزياحي والحرق المناسي في مستويات عدة صريحة ومعجمية وتركيبية ودلالية. يتبع للفتاة فرصاً عديدة لتفعيل بنائه الذهني في إحراز تأويل مستخدم مع الإشارات المعنوية القائمة في النص. من خلال استحصاره لرصيد من المعرفة ومحاولة مع هذا الجسر في التعبير داخل إطار رسمي ومكاني محكومين بسياق خاص. يوجه مسار التفكي.

وخذ وجهه يتكون صغر ما يمكن من عطف (استراتيجية) فأنفس من النص (الفتاة) قد أحضر أي صغر كل إمكاناته المعنوية ومعارفها مدعومة وأدلة دمج في نص صغر من جديد لتكشف عن امتداداته. وبصيغة دلالة النوبة حيث ما هو نفس ما هو صغر ما هو اختار عابر. يمكن تفكيك حيث قد ما هو في نص الدوخ في النص لتفكيك من مكملاته. وقد ما قد لا أن أحرازاً وحداً ومقداراً أنه يمكن معرفة النص في انطباعه سطح على آخر بعد ومقدار. قابل للنص عند كل قراءة مدعومة عطفه. والذي في علاقة بمصنوعه من ما هو مظهر في النص وما يبينه تفكيك داخل سياق وسرور مدولة⁴⁰ سطح المجال للتأويل القائم على دعائم وخطح معنوية. بعدا من تلك الحدود المعطاة التي قال بها التفهمون

لا بد من الإقرار. إن. بل الشعر القديم لا يزال يدور فيما يخص النمو لما تنصه نصوصه من إشارات معنوية. ورؤى جمالية للنساء والموت والإنسان والطبيعة والتفاهات التي يسحبها من هذه العوالم

لا يزال هذا النص يعلما الكثير من أسرار النص الإنسانية وحداها. وأحلامها ورغباتها ويذكرنا بأحلامنا العربية وثوبنا الأميلة. يبعد هذا الإحساس بنص الأشاء من حولنا. وبأنه المجد بفضل لغة الجملة

لكننا نواجهه نحن أيضاً بقاويلنا المتشعبة بخلق الحياة المعاصرة. وبعد قسما وأحلامها من هذا. يحصل التفاعل. ويتبادل القاصي ويمس النص. وسطح. تتوسع تلك نصا (فتاة - حديثاً) في الآن ذاته. أوتدني بغير نصيب النص تحاطي علاقة من القديم والحديث. بتحويل تلك التحيزات المعنوية والتفاهات نعمة

⁴⁰ من الدراسات المهمة التي يمكن الاستدلال بها في بعض النصوص الدائري في لغة وفنوني

لقد آن الأوان لتوطيف واع وبصيق لهذا التراكم المعرفي والمنهجي الهائل لفهم وبتفسير وتأييل النص الشعري القديم، الذي لازال حيا ومؤثرا، رغم ظهور نصوص وأجناس أدبية أخرى. لم نقف - حتى الآن - على تجارزه عبر أننا مطلعون أيضا بتقل هذا الإحساس الجميل بهذا النص من مستوى الانطباع إلى مستوى الإقناع. لتعمل هذا الإحساس والتلقي لتقديم قراءة عميقة لمناصرة الفنية ودلائلها الجمالية.

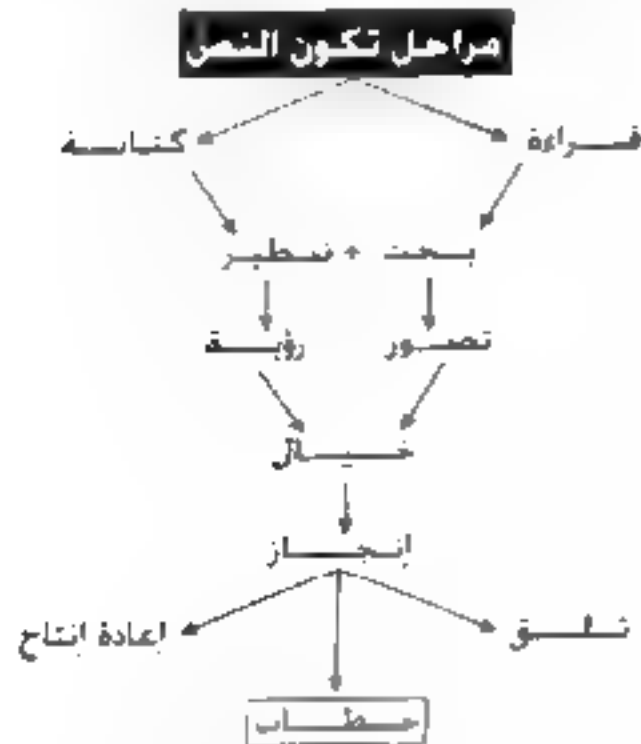
وببدولي أن المنطلق الأساسي لتلويح هذا الهدف يكمن بالدرجة الأولى في تصحيح ذلك الوهم الأكبر والاعتقاد الراسخ بأن المعنى التام يكمن في كلمات النص الشعري، والفاكيد بدل ذلك على أن الدلالة تكمن أيضا في المعرفة الذهبية التي يكونها القارئ المؤهل للنص، والتي تتطلب استحصار كل العناصر المساهمة في تشكيل عالته، من (إيقاع ومعجم وبركبة نحوي وبلاغي ودلالة ورؤية)، إضافة إلى مفاهيم أخرى تنمي تلك الصور الذهنية⁽¹⁾ التي يكونها القارئ المؤهل عن هذا النص مثل (الأنوار) التي هي سلسلة من الأفعال المترابطة. و(المفونات): التي هي مجموع المعارف المنحطة في النص، والتي يسعى القارئ من خلالها إلى بناء مناج لتلقي. يشهد على أساسه أفق انتظاره ما يضمن إنتاج توليدات وتحويلات ينمو من خلالها الفهم وينسجم بها التأويل.

إننا نعتقد بأن الاستناد إلى نظرية التلقي كما نظرها الألمان أساسا، إضافة إلى الخنفيات التي راكمناها عن الخطاب الشعري القديم، والجاهلي منه بخاصة، وحسن استثمار هذه المفاهيم الجديدة لاسيما تلك التي تركز على مفهوم القارئ المؤهل، والتجربة والامتلاك ومعنى النص والتعالي النصي وشكله وما قبله وشروط إنتاجه، بالإضافة إلى مفاهيم الذكاء الاصطناعي وعلم النص المعرفي والنماذج الذهنية التي أكد عليها كل من جورج لاكوف ومارك جونسون وغيرهما

⁽¹⁾ مزيد من الإيضاح أنظر: ناط شعرا: د. أحمد بوزعور: من دار الفلك - المغرب 1990.

- Le rôle des scriptes dans le récit: Raphaël Baroni: in poétique: Umberto Eco: Ed Grasset: paris 1985.

والمتمثلة في (الإطار والعودة والحماسة والسبعاء...)، كل ذلك من شأنه تقوية معرفتنا بالإمكانات الهامة الكامنة في هذا الخطاب الشعري الذي لم يرد الزمن إلا حصورا وبوجهها، شريطة أن يحس الإصغاء إليه، وأن يستلهم من المتاح الحديثة والمفاهيم الحديثة ما يجعل قراءتنا له قراءة مسطورة مادامنا يؤمن بأن التطور لا يمس التقنية الشعرية، فقط بوصفها نصوصا من إبداع شعراء قدامى بل يمس أساسا تقنية قراءة النصوص، ذلك أني اعتبر أن العديد من النصوص الحالية أكثر حداثة بفاعليتها في القراءة، والتأثير في المتلقي بفضل ما يمتلكه من عناصر فنية، من العديد من النصوص المسماة اليوم (حديثة)، وهي بعكس بالسالي مراحل مونتكاملي كالاني



فالتص الشعري ليس زمناً، بل علاقة بين أزمنة، تنسجها القراءة المتجددة التي نغذيها باستمرار بحسن إصغانتنا إليه، ويتوطينها الجيد لتقنياتها، لأننا معتقد أن "المتطور لا يمس التقنية الشعرية فقط، بل يمس أيضاً تقنية القراءة، بل لربما كان التطور يلحق هذه التقنية أولاً إذا اعتبرنا أن الحداثة حداثة قراءة لا حداثة نصوص: فقد يكون نص قديم أكثر حداثة بمفاعيلته في القراءة من نص حديث، والشعر لا ينمو كشعراء، يخلق بعضه بعضاً فقط، بل ينمو أيضاً كنصوص النص القديم نفسه كائن حي ينمو ويتطور، وفي كل عصر يقدم رمما ويحدث ماعلة وناثرا" (١٥)، هذه الماعلة والناتج أراهما حاضرين بقوة في نص امرئ القيس.

أرانا موضعين لأمر غريب
عصافير وذياب ودود
وكل مكارم الأخلاق صارت
فبعض اللوم عانلني فإني
إلى عرق الثرى وشجت عروقي
ونفسي سوف يصلها وجرمي
ألم أنقض الحظي بكل حرق
وأركب في السهام المجر حتى
وقد طوفت في الأفاق حتى
أبعد الحارث الملك بن عمرو
أرجي من صروف الدهر ليذا
وأنا - م أنلي عما قبل
كما لاقي أبي حجر وجدي

ونسحر بطعام والشراب
وأجراً من مجلة الذئب
إليه همقي وبه اكتسلي
ستكفيني التجارب وانتسلي
وهذا الموت يصلني فإني
فيلحقني وشكاً بالشراب
امق الطول لاجع الشراب
أنال مآكل القوم الرغاب
رضيت من الغنيمة بالإياب
وبعد الخير حجر نبي القباب
ولم تغفل عن الصم الهضاب
سأنشب في شدا ظفر وناب
ولا أنصى قتيلاً بالكلاب

من حيث التركيب البنائي: تتميز القصيدة بغنى وتنوع فضاءاتها من جهة وبشكلها الناقري من جهة أخرى. وهذا الغنى والتنوع يزيانان عمقا، من خلال وجود خيوط رابطة، تنسج علاقات النص، ويضمن له التفاعل والانسجام.

- فمن حيث التكل العام، تتكون القصيدة من:

مفتتح برامي (مأساة) تطرح فيه جدلة الموت / الحياة، أو وهم المنعة / حقيقة المأساة.

يليه رد على (العائلة)، وبالتالي على (الموت) بكل ما يبرز الداء أكثر قوة، ونوازنا، بعيداً عن الصنف، الذي هو سمة الحاضر، وباستلزام القوة من تسويج سالف، هو الأصل في المد والبطولة والبقاء.

غير أنه يصعب الفصل بين العلات التي تندو أو تتخلل فيها الداء مفجده في ظل هذه المأساة، تلك أن (التداخل) والتفاعل هما السمتان البارزان والمالئتان منه. يتخلل ذلك: في أن الداء ٢ تكاد تنتهي من تصويرها لحالات القوة والمنعة، حتى ندخل في حالة الصعف لتتلاشى معها كل الذات، وتندثر المتع، ويحمر تلك القوى، لتؤكد حالة المأساة، التي افتتحت بها الشاعر قصيدته وتعمق صورة الحداغ أو (السحر)، لتندو مجرد أدبيات أخلاق، سرعان ما يحووها هذا الواقع الثقل بثقل الموت، هذه (الغول) التي يلقهم الوغل من الرجال، وتخلله ذكرى عامرة لتتقوى بذلك هذه الخاصية تصاعدياً، حيث يبدو هذا التدرج المنامي، المتخزن بهيمنة (الموت)، وإصحاً، كما هو في الأبيات (5) - (10)، إلى درجة الهيمنة الشاملة الكاسحة في الأبيات الثلاثة الأخيرة (11 - 12 - 13)، وفي تلك تأكيد على تمكنها من الذات كلياً، حيث استقيدل هذا (الحلم) في إطار علاقات وبرايطات، سمحتها هذه الأداة الزمنية (حتى)، الفاصلة من جهة بين مكونين، والغنية لحالتين متقابلتين من جهة أخرى.

الحرب واقتحام الجيوش ← (الحصيلة) ← إبحابة ← الرجوع بالغنيمة
التطواف في الغضابات الواسعة ← (الحصيلة) ← سلبية ← ضباب
الغنيمة

وبذلك يتناسل النص وصور المفارقات، التي نفلوها سلسلة من التعارضات، مشكلةً نسجاً من العلاقات المتميزة الخصبة والمتفرعة، ما بين تشبيه واستعارة ومقابلة ووصف سردي، سني في مظهره، غني في عمقه، لما يحمله من رموز موحية، يعنى تخيلي، ويراعة في التلويح، إلى درجة أصبحت معها القصيدة حيلى بيماءج جمالية، بحيث كلما ذكرت جملة إلا وأخصت صورة، أو تجلها فيه إبداع ونرمج، غالباً ما تطرحه مفارقات، تشكل ثنائيات

الماضي / الحاضر الظلم / الضعف الذهاب / الإياب	الحاضر / الآتي الحقيقة / الوهم (السحر)	الواقع / الحلم الفعل / اللوم الحياة / الموت
---	--	---

أما فضاءات هذا النص فقد احتضنت هذه الثنائيات بعد أن استطاع الشاعر تثبيتها على هذا النحو من الترتيب:

- فضاء الطعام: الكسب والعطية.
 - فضاء الموت: من خلال علاماتها وأشكالها: (لاقه - قتيلا - السلب - الملاحقة).
 - فضاء الحيوان: عصافير - نود - ثياب - دناب - المطي.
 - فضاء الأخلاق: الشرف - النفس - الفحم - الكسب.
 - فضاء الطبيعة: الثرى - الآفاق - الرغاب - خرق - العراب - كلاب.
 - فضاء الحرب.
 - فضاء الإنسان: الذات - اللهام (الجيش العظيم) - جند - أبود - أخوه - عمه - العاذلة.
 - فضاء الزمن: الشباب - الدهر - الصروف.
- وللإحاطة أن أهم خيط رابط بين هذه الفضاءات هو (الفناء) أو علاماته: فكل شيء، مهما كان شأنه أو قوته، أو سمته - أو غناه، أو لونه، (أيل إلى نهاية مأساوية هي سقوطه في شراك الموت) سينتهي إلى الموت، تلك الحقيقة المرة.

نستنتج من ذلك أن فضاء القصيدة (داثري) لأنه يبدأ بداية مأساوية، وينتهي بنهاية مأساوية البداية بالموت والنهاية بالموت، أما وسط القصيدة، فهو تفاعل بين وهم الفقة وحقيقة الحزن والألم، أي كل ما يساهم بتعجيل زمن الموت. دالاً، تقدم القصيدة في العمق، مأساة الإنسان في مواجهة مصيره، إذ الجماعة غافلة في وهم الفقة أما الشاعر فيناضل حقيقة الموت: (وحي الذات المعنوية برويتها الثقافية مقابل وهم الجماعة باستمرار اللذة والعناء).

هنا بالذات تتحول اللذة (السحر) والانشجار، بالطعام والشراب، والعدو، والتطوام، والعطية، إلى مأساة (حقيقة)، تؤكد ضعف الإنسان، ولا عناية في أن يواجه في القصيدة (بداية) جسدها فعل محوري في ب (1) سحر، ينما في (النهاية) تقدم على فعل محوري منافض: (أعلم) ب (12) همى السحر (الوهم) والحقيقة (العلم)، بسحت هذه القصيدة، خدوعها عالمها الموضوعاني، وبناؤها الهيكلي، مستندان إلى خاصية (التفاعل) و(التعالي)، مشكلة بذلك وحدة لكنها وحدة حبة متغيرة، تعكس بفاعل هذه الحياة بكل ما تحمله من تناقض، وصولاً إلى (نهاية) ستكون هي: (العاسمة)، يظهر تلك في بداية القصيدة، حيث تمول أو انتقل (الذات) من حالة الفقة (الحياة) إلى حالة الألم، (الموت)، وهذا ما أثبتته هذه (النهاية): ملاقة الموت، وهي نهاية تجعل المرء أيضاً يدوي في الأخير: واحداً، ومتمائلاً، لأن الموات الأخرى، التي كانت تشكل استمرارية لتسبب الذات ووجهها من وجوه قوتها وعنائها، آلت إلى الفناء والموت (الجد والعم والأخ): أي أنها انطلقت من بداية كانت مجرد (سحر) بالطعام والشراب والعدو والحرب وانتهت إلى (الموت)، كذلك الشأن بالنسبة لهذه الذات التي ستؤول هي الأخرى إلى المسار نفسه، لتصبح كل تلك التحركات في اتجاه خلق عالم المتعة مجرد سحر وخناخ ووهم سرعان ما يذخر بفعل قوة الموت، وهيمتها التامة.

يعنى أن الحالتين تتشابهان، والإنسان يحس الوهم والسحر، أي العبث حيث السقوط والموت في كل الأزمنة، سواء كانت بداية أو نهاية. الشاعر في الحالتين معاً يعيش مأساته حتى وهو غارق في منعه ولذاته، وتلك لأنه يرى الموت

حقيقة لا محيد عنها. نعم الجماعة تعيش غلبة المتع. لأنها لم تصل إلى درجة من (الإدراك). (والوعي) النقاب. أي أن الجماعة لا تعلم من الحيلة إلا ظاهرها. في حين أن (الشاعر) يعني الوجود في حقيقته المرة وواقعه الأقدم والحرص. هذا ما يجعلنا نطرح سؤالاً هاماً عن قضية (جماعة الشعر).

النصر، الذي بين أيدينا الآن، محرق هذا التصور هناك قائماً دور، مساهمة، اختلاف بين رؤيا الجماعة، ورؤية الذات (الشاعر). الجماعة تعيش وهم الاستمتاع، والذات تعيش ألم الحقيقة إنها تدرك أن الحرية الشعرية تحللك نبدو محتقلاً ومنموراً عن الجماعة. تعيش الحقيقة في عظمها ونواحيها. لكنك حسبما يقرر عن ذلك يسير نحو الوهم ونصدفه كما الجماعة.

هكذا يؤكد لنا أن الجماعات الشعرية الجاهلي لا يقدم لنا المتماثل والمتضاد فقط، بل ينحدر أيضاً المخلع والمتمرد. هذا الأخير الذي ينسج مداه وينعمو صفاته كنسج أمعاء النمل فمنه وأما بأن مقرره مرصع منوع الرؤيا التي اصطفتها منها والأدوات التي استخدمتها في تشكيلها شعرياً لقد أبان الشكلايون عن حسن رفيع في تلمس هذه الفضاءات الهامة بنحلي كمايلي

الشكلايون وعالم الشعر

حياة المؤلف	المشعر	موت المؤلف
مكومات + دقاتهم		لا وظائف + لا تاريخ
المرسل		المرسل + المنطق
تحقيق التواصل	التعامل	تحقيق التواصل والإبداع

المنفعة والإعادة

1 - 2 - الأدب الإسلامي وإشكالية المنهج:

يسعى كثير من الدعاة إلى تأسيس نظرية للأدب تعكس الخصوصية الإسلامية والفهم السامية، النابعة من عقيدة الإسلام الذي يتعارض في كثير من مبادئه وقيمته مع ما تقدمه الرؤية الغربية الفاتنة في جزء كبير منها على مبادئ الحداثة والعلمانية والحرية المطلقة.

عبّر أن هذه الرغبة الواضحة لدى هؤلاء النقاد والمباحثين في إقامة نظرية إسلامية، لم يوازنها بحث عميق في الأسس والمبادئ والعلاقات الكلية باجترار جهل مفاهيمي أدبي ونظري، فادر على تحديد رؤية متميزة، واضحة تعكس روح التجربة الإسلامية في الإبداع والنقد، وما يواكبها من منجزات نقدية، كفيلة بتحديد وضبط هذا الرصيد الإنساني القديم والحديث

هكذا، وفي مثل نموت تلك المحاولات ونضارب الرؤى والآراء حول حدود الإفادة من المفاهيم والنظريات والمناهج الغربية، لا سيما الحديثة منها، بقيت النظرية الإسلامية حتى الآن مطلباً أكثر منه إنجازاً، رغم إقرارنا بوجود تجارب متميزة تستحق التقدير والتفوية.

ويسبغولي أننا بحاجة أولاً إلى نوع من التحسم في اختياراتنا ومنطلقاتنا النظرية والمفاهيمية ثم المقاصدية، حتى نحدد بالتحلي رؤيتنا للعملية الإبداعية والنقدية، ونزوع العديد من الالتباسات العالقة، وذلك قبل الخوض في مناقشة عمق النظرية وأبعادها ونتائجها.

أما الالتباسات التي تشكل عوائق حقيقية أمام إنجاز نظرية نقدية خاصة فيمكن إجمالها في الآتي:

الالتباس الأول: هناك من يصر على القول بخصوصية الأدب الإسلامي، وفي الآن نفسه يؤكد على كونه الرؤية فيه، أيتعلق الأمر هنا بتمييز أم بتكامل؟

الالتباس الثاني: كثيراً ما يتم الخلط بين حديث عن النموذج الذي تمثله الرسالة الإسلامية: عقيدة وشريعة، وإلجاز الذي هو من صنيع الإنسان الفنان في سائر الأجناس. بحيث كثيراً ما تتوارى النصوص الحاملة لهذه التصورات¹⁷⁸، ويتم استحضار النموذج الذي هو بالضرورة ليس موضع خلاف. مادام هو الخطاب الإلهي المتمم بالكمال، غير محتاج إلى برهان، مقابل النص الإنساني الموسوم بالذاتية والمحكوم بالانقضاء لأنه من سيرة الإبداع في سائر العصور والأزمان.

الالتباس الثالث: ونلاحظه في كثير من النتائج الأنبية الإسلامية التي لم نتمكن حتى الآن من استنمارة وعميق لما يستجد من أدوات منهجية الإبداع ونمده بأبعاد حمالية خاصة نستثمر النظريات بحس نقدي منتج، لكن دون السقوط في أي استلاب أو تقليد أو تومار. وحنة هؤلاء الناقمين المتوجسين خيفة من كل ما استجد من نظريات ومناهج أنها تعتمد أدوات غير نابعة من توبة إسلامية، بل صائرة

^[70] من القضايا التي أخذت حيزاً هاماً في سيرة النقد العربي والإسلامي والتي امتسكت آثارها على توجه النقدي والشعري، نذكر قضية العنار الشعر في الإسلام. حل هي حقيقة أم وهم؟ أنظر لمزيد من التفصيل:

- * الإسلام والشعر: د. فايز ترحيني: ط 1 - دار الفكر اللبناني - بيروت 1990.
- * شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه: د. يحيى الجيوري: منشورات النهضة بغداد - 1964.
- * الشعر الإسلامي والأموي: د. عبد القادر القط: دار النهضة العربية - بيروت - 1987.
- * قضية الإسلام والشعر: د. إدريس بقوري ط 2 - دار النشر المغربية 1996.

عن (أجانب أو كفرة). فهي بالضرورة غير نافعة بل ضارة^[71]. فلتأمل دعوة د. محمد حسن بريغش في هذا التحدير المطلق من كل ما هو واغد من النظريات بحجة أنها "معول من معاول الهدم في جد الثالوث الضيقاني. تصبح شرفنا بعد المغازلة، وتستعمرنا بعد بغصة المواطن ونقوم الأرواح"^[72]. أما د. عبد رزاق ميسنغرب كثيراً "كهدف يمكن أن يقوم نقد إسلامي بهذا الخلط المعجب من المصطلحات والمفاهيم التي ننتقل من أصول مجربة لم تبرا من ركاثرها المقدية النافذة للإسلام"^[73].

ويبدو أن مثل هذا التصور قد ساهم في تعطيل مسيرة الأدب الإسلامي في أن يكون رائداً بفضل أدوات منهجية. نعكس هذه الروح السامية الكامنة في الإسلام، الذي هو رسالة كونية.

^[74] وهكذا نلمس - مثلاً - نزوعاً من التجريد التام لأي جانب إيجابي في هذه المناهج المستمدة من الغريب في نوع من التعميم المطلق، دون ليز في مثل قول د. صديق بكر حطية "ومن هنا ترى النظريات الغريبة، أيا كان اسمها، وقد شطت بعيداً عن التصور الإسلامي للأدب: فهي إما تقوم على فلسفة مادية بحيث لا علاقة بينها وبين متطلبات الروح الإنسانية، وإما تعيش بين أجواء الخيال الملتصق الذي يبعد عن الواقع الإنساني ويبعد الأدب عن غايته الأخلاقية في توجيه بني الإنسان، وإما تخوض في بحار من الغموض الرمزي ثم السريالي مما أخرج الأدب عن مهمته الجلية، التي تجمع في رباط أخوي وتلاحم عضوي بين العقل والعاطفة، وبين المادة والروح" أنظر مجلة الأدب الإسلامي العدد 39 - 1424 هـ / 2002 م ص 86.

^[75] أنظر ذلك بتفصيل في مجلة الشكاة (المغرب) عدد: 5 - 6 - 1986 - ص 46.

^[76] مجلة الأدب الإسلامي، عدد 24 - 1420 هـ ص 6.

إن العبرة تكمن في طريقة توصيف هذه الأنواع لتكسر
خادعة لصامتين هنية، صادقة ومؤثرة⁷⁴⁴.

الالتباس الرابع: وهو مرتبط بالسابق، ويتعلق بإحراج أو استبعاد كل نتائج أدبي،
ولو اتسم بالصدق في التعبير عن قضايا إنسانية من ناحية الأدب
الإسلامي، لأنه لم يعبر صراحة عن الواقع الإسلامي، ولم يتسم
بالخصوصية المطلوبة.

واعتقد أن كل محربة هنية تضمنت رؤيا صادقة للكون،
ومقصدية مبدلة تروم بتدعيم تصور متبرر عن حقيقة الوجود،
تدخل في صلب الأدب الإسلامي، ولو لم يستعمل مغريات وصفا
مباشرة تنتهي إلى حفل الدين أو العقيدة، لأنها تعكس روح
الإسلام ومقاصده التي هي الأولى في الاعتبار.

الالتباس الخامس: ويهم معنى المعنى إلى تكريس مقولة الفصل بين الأصل
والدخيل، والخاص والعام، بهدف التحصيل، وهي مقولات تطرح
إشكالا حول جدوى هذا الفصل في إعناء التجربة الفنية، وأحقية
الكاتب في توصيف مصطلحات ومغريات خارجية لا تتعارض
وروح الإسلام.

الالتباس السادس: منشأه التصور القائل بأن المصطلحات والتصورات الفنية، لا
تتحول ولا نهجر، ولا تتكامل، حفاظا على نقاء النوع وصفا
التصور، ودرء التحويل، وفي تلك ضرب لتكامل المعارف، وعدم
اعتراف بمشاركة الأجناس كافة في إنتاج معاهيم وقيم كونية.

⁷⁴⁴ ولقد آصاب د. عبد السلام المستدي حين وقف على مصادر الخلل في مثل هذه التصورات
مذكرا بضرورة العودة إلى تأصيل النقد العربي وردم المفجوة الحاصلة بين الفلسفة والنقد
والمناهج.

أنظر الأسلوبية والأسلوب، ص 606 مؤسسة الرسالة 1 - 1981.

نور في أشكال متنوعة، قصصية وشعرية وروائية ومسرحية، ومن
بنة لا يحق للعرب مثلاً أن يدعي ملكيته لها، لأنها نتاج إنساني
مشترك.

الالتباس السابع: وهو متصل بالسابق أيضا، ويحس هاجس الخوف من
استعمار هذه المصطلحات والمفاهيم، بل وانقضاء كل من
تحرراً على استخدامها في تحليل أو مقارنة مباح فنية
إسلامية.

ولست في حاجة إلى التذكير بحدود الفعل التي صدرت عن كثير من
المحمسين أو المدافعين عن الفهم الضيق للخصوصية، حتى طلق بعض
المحللين والنقاد مصطلحات ومفاهيمات (جديدة) في تناولهم للنصوص
(إسلامية)، خاصة وأنها استعانوا بالمنطق والحقائق ونظريات في
المسرد، والامتيازات والمسمياتيات، مخيئين إلى استنتاجات جديدة
بالاهتمام⁷⁴⁵.

لكن المقابل مفتوح أن نكون مداهل إعانة المنظر في هذه الفضاءات مبنية على
الآتي

⁷⁴⁵ ويبدو لي أنه آن الأوان لكي نأخذ كثير من التصورات الهامة التي آمن بها نقاد الإسلاميون
متميزون لعائلة د. إدريس مغوري ود. عماد الدين خليل ود. أبو بكر العزاوي وغيرهم ممن
أكدوا على ضرورة الإفادة الروحية والخبرة من الإمكانيات الهامة التي تتيحها بعض المناهج
والنظريات (الجديدة) مادامت لا تتعارض مع روح الإسلام وثوابته، وحتى تتحرر من هذا
التوظيف المسرف لما يسمى (الخصوصية) التي حولها البعض إلى انغلاق، بعيدا عن روح
الفن الإسلامي الذي يتيح لنا إمكانيات خصبة للقول الإنساني البشري في شتى المواضيع.

1 - الاستعداد عن الأحكام المعيارية، القائمة على الحساسية الزائدة⁽⁷⁷⁾

والانطباع المفرط في الذاتية الضيقة أو الخصوصية المنطقية.

2 - الوعي العميق بما يستجد من مناهج في التحليل والنقد، لتكون

لها معينا على تفنيد دقيق للنصوص، دون انهيار مجاني أو هرولة

وراء، مظاهر خداعة بدعوى الحدائق⁽⁷⁸⁾

3 - الاحتكام إلى النصوص في سياقها، دون نصري أو سخر لها قبل

اكتمالها في درابين أو أعمال فصيحة أو روائية أو مسرحية.

⁽⁷⁸⁾ ومن الإشارات التي ينبغي التوقف عندها تلك التي رواها الدكتور عبد العزيز المفالح عن

الشاعر العراقي بلدر الخيدري، مرورا بأساس شعره للشعر، عندها يراها في كون تحديد من

الشعراء الشعرية أصبحت مضطربة ومضطحة عند معظم الرواة... فأصبحوا يكتبون وما

في الحضور الإعلامي وانفصاعا وراء مضربات الشهرة.

أنظر: الشعر بين الترقيا والتشكيل: د. عبد العزيز المفالح / ص 92 - دار طلاس - دمشق

1985.

⁽⁷⁹⁾ غير أننا نحذر أيضا من هذه الحساسية التي تنتاب كثيرا من النقاد والباحثين المتهربين إلى حد

كبير بهذه المناهج الخريبة، حين يعمدون إلى اجترارها من غير معرفة بخلفياتها وسياقها

ومقاصدها. إلا أننا نحذر في الآن نفسه من التصورات الأخرى الرافضة كلية هذه

النظريات والمناهج (الغريبة)، بدعوى أنها كلها هدامة، وبالتالي لا خير فيها. شكلا والموقفين

لا يخلوان من تعميم، أن الأوان لتجاوزه، وذلك بالنظر إلى الإمكانيات التي تتيحها هذه

النظريات والمناهج، مع مراعاة درجة النسبة فيها: شكلا ومحتوى، مضمونا وإنجازا، وذلك

بإعضائها جميعا لحفافة النقد البناء.

4 - استلزام ما في التراث من نقاش مصري، وإعادة توطيعة بما يمتاها في

إنهاء التجارب الإبداعية، وما يواكبها من تحليل ونقد⁽⁸⁰⁾

5 - اعتماد مصفاة النقد، قبل أي اقتباس أو استلزام أو توطيعة، لأن الأدب

الإسلامي كل لا يتحرر منه صدق المشاعر وعمق الرؤيا، وسمو الفكرة.

6 - العمل على إنقاذ نظرية إسلامية في الأدب والبلد، تجمع بين أصالة

التراث وحصونه في افتتاح على محارب إسائنة، لا سبيل إلى تجاهلها

إذ لفسا في حاجة إلى التدكير بأن هذا ممتلك حموي، ومطلب شرعي

وإرثي وحملي، زكته ثقافتنا الإسلامية التي لم تنطق يوما، بل ظلت

مفتوحة على تحارب الغير، محصنة في الآن نفسه من كل السموم أبا

كأن مصدرها، ومهما اتخذت من تلوينات شعرية أو قصصية أو روائية

أو مسرحية أو سينمائية.

⁽⁸⁰⁾ ومن التصورات التي شاعت بين بعض النقاد القدامى، واعتسها محدثون واعتدوها المقياس

الأمثل في نقد التجارب الشعرية: "الشعر كد بقوى في الشعر، فإذا دخل الغير ضمت".

و "أضرب الشعر أكذبه".

"من فضائل الشعر أن الكذب الذي اجتمع على قبحه حسن فيه".

واعتقد أنه يجب أن نحذر كثيرا من هذه الأقوال، وألا تنال في التسليم بها، رغم ما تتضمنه من

دلالات عامة، إذ يجب أن نضعها في الحدود التي لا تخضعها المقياس الأول والأوحد في تقييم

التجارب الفنية، إذ هناك تجارب فنية "صادقة" فاقت كل التوقعات وأثبت حضورها فنيا، فضلا

عن ما تتضمنه من أبعاد إنسانية مفيدة.

ويبدو أن الدكتور همد النويجي قد حدد بعض هذه القضية ووقف على الأبعاد الخفية فيه. أنظر

لزيد من التفصيل: عنصر الصدق في الأدب: ص 16 وما بعدها، معهد الدراسات العربية

1959.

7 - نؤكد أن جودة الأدب لا تنبع من التركيز على مظاهر الخلاعة، ولا على عناصر الشر بكل صورها، بل بالتركيز على مقومات الخير والأفكار السامية التي تنفع البشرية، ونسعى إلى تغيير مسارات الأسم نحو الأمن الروحي والنفسي، قبل الأمن المادي.

8 - العمل على إغناء الأدب والفن الذي يقدمه المسلم بعناصر وأبواب جمالية أخادة، حتى نرد تلك الاتهامات التي يستند إليها الخصوم والتي تقول بأن الجانب الغائب في الأدب الإسلامي هو العنصر الفني.

9 - اعتماد مجموعة من القواعد الأساسية في كل تقويم لإنجازات الأدب الإسلامي نظرية وموضوعاً ومنهجاً، ومنها قواعد عامة حددها د. محمد إقبال بحرفي في:

- قاعدة بطلان اقتصار الأدب الإسلامي على الموضوعات الإسلامية.
- قاعدة الأصل في الإبداع الأدبي والإبداع الموضوعية.
- قاعدة دوران الإبداع الجيد مع الحرية وحبها وعدمه.

غير أن ذلك لا يكفي إلا إذا برهن أدباؤنا ونقادنا الإسلاميون على مدى قدرتهم في تحقيق إنجازات فنية، فيها جمع ذكي بين خصوصية المجتمع الإسلامي وروح الإنسانية التواقفة إلى الفن السامي الفادر على قهر صور الضحالة التي اكتسحت عالمنا اليوم. إذ هنا بالذات سنصل بهذا الأدب إلى مدارج الكونية التي هي أساس وروح الرسالة الإسلامية، مادام الفن الإسلامي يشكل جزءاً لا يتفصم عنها، وإن تعددت مناقضه، وتنوعت أشكاله.

المبحث الخامس

1 - المنهج الحجاجي

2 - السلم الحجاجي

1 - المنهج الحجاجي:

يعرف الحجاج بكونه 'تقديم الحجاج والأدلة المؤيدة إلى تنقحة معينة. مساهم في إظهار تسميات استنتاجية داخل الخطابات، وبعبارة أخرى بتمثل الحجاج في إبحار مقولات من الأقوال بعضها بمثابة الحجة اللغوية. وبعضها الآخر بمثابة النتائج التي تستنتج منها. إن كور اللغة لها وظيفة حجائية بمعنى أن التسميات الخطابية محددة لا بواسطة الوقائع (les faits) المعبر عنها داخل الأقوال فقط ولكنها محددة أيضاً وأساساً بواسطة بنية هذه الأقوال نفسها. وبواسطة المواد اللغوية التي تم توليفها وشكلها¹⁹¹. إن هذا التحديد يفيد بالأساس أن اللغة تحمل في ذاتها خاصية الحجاج بامتياز. عكس ما قد ينسب إلى الأدهان. لا سيما في الجوانب الإقناعية والاستدلالية التي هي منبئات عميقة في النقة الطبيعية بأنفسها. وليس فحسب فيما يبدعه مجللة الإنسان أو نتجزة فيما يعرف باللفات (الصناعية). ثم إن في هذا التحديد أيضاً إشارة هامة إلى العلاقة التي تصل نظرية الحجاج بالنظرية اللسانية العامة التي تؤكد أن غنى العناصر الطبيعية الكثيرة هي في بنية اللغة نفسها والتي بعد التأثير والإقناع أحد أبرز مقوماتها.

ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها في هذا الإطار الأقوال الآتية:

- الامتحان صعب، فلنجتهد كثيراً.
- الشعب العربي مستاء من الموقف الرسمي العربي تجاه العدوان الصهيوني على فلسطين.

¹⁹¹ اللغة والحجاج د. أبو بكر المزراوي: ص 16 دار الأهدية: الدار البيضاء: 2006

وانظر أيضاً:

• L'argumentation dans la langue: J - C Anscombe et O. Ducrot Mardaga. Bruxelles: 1983.

• Les échelles argumentatives: O. Ducrot ; Ed. Minuit - paris: 1980.

• غرة تدمر، لتنازل إلى نصرتها.

• هذه جرائم حرب، على المجتمع الدولي أن يعاقب مرتكبيها.

في الأمثلة الأربعة نحر أمام جمل نصين، من جهة، نتائج واضحة أفرزت العديد من الحجج الموضحة والداعمة والمؤكدة لها، فبعد إقناع المخاطبين بحجوها، وبالتالي التأثير عليهم وتوجيههم نحو الامتناع والاستجابة لدعوى صاحبها ومقاصده العلنية من البداية.

وهكذا، نجد في المثال الأول أن النتيجة التي ينبع من النهي، الجهد والطلعة المستمرة، استندت لتقديم حجج داعمة، معادها أن الامتناع صعب، بنصين أسئلة تحتاج إلى بذل جهد مضاعف، وتركز شديد، لأنها حركت بدقة متناهية، ولأنها تتضمن أسئلة إشكالية.

أما في المثال الثاني فالنتيجة التي هي استثناء الشعب العربي وتدمره من الموقف الرسمي العربي من الإجرام الصهيوني على الفلسطينيين، تتضمن في عمقها حججاً عدة، حتى ولو لم تكن ظاهرة، والتي منها أن هناك موقفين: موقف رسمي ضعيف ومتذبذب، لأسباب عدة، من أبرزها الخلافات العربية والانشقاقات المتعددة، والمصالح الضيقة لكل دولة، والاستقطابات الإقليمية التي أضعفت الموقف الرسمي العربي وانتهت به إلى التمزق، في حين أن الموقف الشعبي متوحد، وينطق بلسان واحد ويسعى إلى هدف مشترك، ألا وهو نصرة أهل فلسطين في محنتهم.

أما في المثال الثالث، فالنتيجة التي يقدمها المرسل هي الدلالة على نصرة شعب فلسطين، وحمايتهم من بطلان المعتدين، بعد أن وصل التكنبل بهم حداً لا يطاق، لذلك فالأمر يتطلب حججاً تكون سبباً وتأفعلاً قوياً لإقناع الكل بضرورة تحمل مسؤوليته في الدفاع عن فلسطين التي تكلمت عليها أعلام الصهيونية والإمبريالية، ومن أقوى هذه الحجج هذا الدمار الذي حل بالناس أطماعاً وشجوحاً ورضاء وبالأرض وما عليها، فكانت بذلك أقوى ظهوراً وتأثيراً، مما يفيد أن الخطر

كثير وإن لا وقتاً للحطيم العصماء، وإساءة المعرة بالفعل الذي سببه المعتدين ويكف أناهم العائم.

أما في المثال الرابع فالنتيجة التي يقصدها المرسل هي أن يرى مجرمي الحرب أمام العدالة، يختص منهم، ليكوبوا عبرة لكل مفند منجبر، لذلك فقد طلب الأمر حججاً دالة تهدف إظهار التدمير والفنل المنهك، واستعمال القنابل المحرمة وفقاً للقوانين الدولية، فبعد الحجج، إذن، دلائل على عمالة الجرائم وضرورة الإسراع بمعاقبة المجرمين.

والواضح من خلال هذه الضامح التوضيحية أن هناك تنوعاً واحتكاماً في الوسائل والطرق والمناصر المستعملة في تقديم الحجج لدعم هذه النتائج ومنها ما استعمل حججاً ظاهرة، وبنائج مضرة، ومنها من سلك طريقاً بديلاً، ومنها من فوسل بروابط، ومنها من تطوروا، وهذه حاصلة نضحي على الحجاج صفة (المرومة والنسبة والتمرح والقرابية) التي تميز الحجاج العربي (اللفظي) عن الحجاج (البرهاني، المنطقي) الذي سمته (الحنفية والإطلاق).

ونظراً لهذه الخصائص التي يثمن بها الحجاج العربي، فقد نجا يحتل مكانة بارزة في مختلف الخطابات والمعارف والعلوم، من لغوية واجتماعية وفلسفية ونفسية واقتصادية وقانونية ونواصلية، وغيرها، حتى قيل إنه من الصعب الحديث عن أي تواصل بدون حجاج، فليس غريباً أن يحظى هذا الأخير باهتمام الباحثين على اختلاف اتجاهاتهم واختصاصهم لاسيما في العصر الحديث، عصر التواصل المتميز بالسرعة والتدفق الهائل للمعلومات، خاصة بعد التقدم الكبير الذي هم من جهة المجتمعات المتطورة في وسائل التعبير والاتصال، ومن جهة أخرى تطور العلوم والمعارف اللسانية والمنطقية والفلسفية والاجتماعية التي أخذت حيزاً واسعاً في سياق الحرية الباعثة على الحوار والاختلاف والفكر الحر الذي شاع في العديد من المجتمعات التي راهنت على هذا النمط من التواصل اللساني القائم على الإقناع والحجاج مختلف أشكاله وأنواعه.

1 - 1 - الحجاج: أسسه وموجباته:

لقد بصت حلقة من الرمي شهدت نجاحاً واضحاً للحجاج ثم فيها إعمال مختلف الأبحاث والدراسات المتعلقة بهذا المجال الهام، خاصة فيما يتعلق بحالي البلاغة والاستدلال، وبالرغم من الإكابات الهائلة التي قدمتها النظريات الحجاجية على اختلاف أصولها لدراسة العديد من الخطابات والمعارف والعلوم وتحليلها.

إن ما ينبغي التأكيد عليه، هنا، هو أن هذا التحول لم يكن ولدت الصدفة؛ بل يرجع في الأساس إلى منجزات جوهرية تمت الواقع السياسي والاجتماعي والفكري، لا سيما في المجتمع العربي الذي استعنت به الديموقراطية، والفكر الحر القائم على نراء الأفكار وحسوبة المنطريات والمفاهيم، مما أفرز مناخاً حوارياً، شاعنت فيه التسامحة الفكرية والطمعة والتواصل السريع بفضل التقدم الهائل الذي عرفته مختلف وسائل الإعلام، لا سيما المصرية منها، بحيث غدا الحجاج الأداة والمطلب الأسمى لكل الناس، الذين أصبحوا يتورهم بتقاريرهم ويؤثرون في هذا السياق المعام للتواصل الموجه مدعائم حجاجية على نطاق واسع.

عبر أن الفلفة النوعية التي شهدتها الحجاج تكمن عملياً في المستحدثات التي أحدثتها النظريات اللسانية، والمنطق الذي لم يعد ينسج على تقنيات رياضية صرفة، ووحيدة قائمة على مبدأ (صدق / كذب) الذي هو إقرار عملي للمقولة المنطقية الكبرى (الثالث المرفوع)، بل حلت مبادئ أخرى أظهرت كفايتها في التحليل من زوايا ومنظورات أخرى، لا نقول باليقين والحسم والإطلاق، بل تنظر في الخطابات غير البقسية والشكية التي تنجزها مختلف الدوات، والتي بنا عليها أن (المنطق الرياضي الصوري) أصبح عاجزاً عن الإحاطة بهذا لاسيما وأن الواقع الجديد للمتواصلين والفتاحيين والمنحاجين غدا بقرن، في كل سياق، لونا جديداً ومختلفاً من الخطابات التي نحتاج إلى منطق جديد، ومطابقة مضابرة، لا نكون رهينة بمبدأ (الصدق / الكذب) الذي يستبعد ويلغي مبدأ الاحتمال (الثالث

المرفوع). وإذا إلى منطق طبيعي يعني خصوصيات الخطابات المنميرة والحديثة لغوية أم غير لغوية في بعدها الحجاجي، سواء فيما هو عام أو مشترك أو بما يميز كل إنجاز في مستوى من المنطريات أو في بنية من بنية الحجاجية.

لقد كانت بداية القرن العشرين مرحلة حاسمة في تاريخ نواحي هيمنة المنطق الرياضي الصوري، وشيوع المنطق الطبيعي الذي أعاد الاعتبار للغة الطبيعية المنسقة بخصائص الإبقاء والتميز والاستمارة والعس الدالي، الذي لم يتركه المناطق الصوريين الذين كانوا يسمون هذه اللغة (بالسلبية)، بسبب ما كانوا يعنفون أنه (عموص) و(عوب) لا سمح بتعريف سليم وشامل لهذا الصنق والكذب، الذي هو أساس المنطق الصوري - الرياضي⁽⁸⁰⁾ الذي يتنبوه في التحليل، بوصفه الضام الأسمى والأوحد للفكر العلمي الذي هو مطلبهم الأساسي.

ويسو حلماً أن هذا التصور يعقد للمعرفة الدفينة مقلعة في أعادها الرمزية والإبغائية والتواصلية التي عليها مدار نجاحات الناس ونجاحهم، وهذا بالذات ما حاول أقطاب النظريات اللسانية وملاسة اللغة التركيب عليه والنهت في بنية اللسانية ومستوياته الحجاجية، من خلال العديد من التصورات والنظريات التي، وإن كانت تنفوخ في نفاصتها وحزبائها وأبوانها الإحرائية، إلا أنها يشترك في بيان السمات والخصائص الحجاجية للغة الطبيعية في مختلف نخبائها ومظاهرها الاستدلالية والإقناعية.

(80) فريد من الإيضاح راجع:

• Logique et langage, ropci argumentatifs. J. - b Grize. université Helsinki 1987.

- شتعة والحجاج: د. أم بكر المزاري: الدار الأحمدة: ط 1 الدار البيضاء: 2007.

- شتعة والمنطق: د. حسان البليبي: المركز الثقافي العربي / دار الأمان: المغرب: 2000.

1 - 2 - النظريات الحجاجية الحديثة والأثر الخطابي والبلاغي

من العسير التسليم بالرأي الذي ينفي كل تأثير للخطابة والبلاغة فديها وحديثها في النظريات الحجاجية، حتى وإن عملت هذه الأخيرة على بناء تصورات وأدوات مختلفة ومثمرة. وبكفي أن يعود إلى العمل المشترك لكل من (بيرلمان) و(نيبكا) المسمى (المطول في الحجاج 1958) لنظف على شواهد هذا التأثير، بل على دلائل وعناصر طبعت نالة على استمرار هذه الصلة بين الخطابة والبلاغة والحجاج الحديث والمعاصر، حتى وإن اختلفت لها مسميات ومصطلحات لم تكن قائمة في السابق، إلا أن ذلك لا ينزع دليلاً على انقطاع هذه الصلة، وأما يدل في العمق على امتدادها، لكن في صبح جديدة. وخطاب محاور لم يستطع أن يهو صورة القديم^[81]

إن كتاب بيرلمان ونيبكا هو إقرار صريح بتأثر الخطابة القديمة في الحجاج الحديث، بل إن المتصفح لهذا العمل يدرك بوضوح أنه سمي حديثاً ليمتد الخطابة القديمة، لكن من منظور معاصر، يعني الرهاس الأرسطي. ويعتد الروح أيضاً في العناصر الهامة التي أهملت في هذا الرهاس، ويعني بها تلك الاستدلالات الحجاجية التي تسمح للمتخاطبين والمخاطوبين والناس جميعاً من تحقيق مرادهم من كل دعوى أو خطاب يدفع الآخرين إلى الفهم ثم الاقتناع. وذلك بالتركيز على آليات وأساليب الحجاج التي لا يفيد بالضرورة حقائق مطلقة أو تقييمات صادقة أحادية، بل تتضمن قدراً من الاحتمال والنسبية الدلالية. السامعين من خصوصيات المخاطوبين، ومسئوليات إدراكهم. ودرجات نقلهم لهذه الحجج المقدمة في سياق معين أو التي يتم تشييدها من خلال هذه المحاور، سواء كانت صريحة أو ضمنية، متعلقة بخطاب في أو علمي، ما دام الواقع الحديث ما بعد يفرز خطابات ومحاورات متنوعة من التواصل القائم على عناصر حجاجية لغوية

[81] (اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: د. محمد عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1998).

طبيعية، محتاج في كل سياق أساليب فائقة على استيعابها ومنهجها، لتكون حاضرة لمقاصد الناس، حسب المقام والوسم الذي يحتويهم، والأهداف التي يسعون إليها، إن في محال الآداب أو السياسة أو القانون أو الاقتصاد أو المجتمع أو التواصل عامة^[82]

إن الاعتبارات السعفة محط إعادة إحياء الخطابة والبلاغة والإفادة من السعة التعليمية والحوارية التي كانت سائدة سابقاً، لكن دون أن يعني ذلك تكرارها، وأما إحيائها وتطويرها بما يساير الثورة المعلوماتية والتقدم الهائل في ساهي المعرفة والعلوم والآداب وسائر الخطابات التي سبقتها نصارت الإنسان المعاصر وهذا ما ندسه بوصف في النظريات ذات المنهج (الحجاجي المنطقي) و(الحجاجي اللساني) فأما الأولى فتجسد في أعمال (غرابيس بوريل مبييل) حيث التركيز على الوسائل والآليات والمقاصد والعلامات التي سكر المتحاجين من بناء خطاب محكم وفعال، قادر على التأثير والإقناع. بدءاً من المعرفة، فالمجته، فالعلاقات، فالصياغة القائمة على الاختيار والتعلم والتركيب والتخزين، فالنصوير فالترميز، لاسيما المستند إلى الخاصيات (الاستعارية) التي هي العلامة المميزة والموجه الأكثر لمسار الخطاب، ووجود الفعل أو نوع الاستجابة التي تأملها من المخاطب. وهو استناد يؤكد أن المتحاج لا يقف عند مستوى التواصل، وأما إلى خلق استجابة خاصة لدى المخاطب، تتوافق حرفياً أو كلياً مع ما سبق أن تم التخطيط له من أهداف، وما تم تشكيله من عبارات وصور مدروسة بعناية فائقة^[83]

[82] - Logique et communication. J. Grize: p 5 - [Ed: puf - paris 1996]

وأخر أحمد الخطب والحجاج: د. أبو بكر المرادي دار الأحمدة 17 الدار البيضاء 2007

[83]

- L'argumentation explication ou séduction: in l'argumentation. press universitaire: Lyon 1981: p. 30.

وأما الثانية، فقد جسدها أعمال (ديكرو وأنسكومبر) خاصة في تشديدها على البنات الجحاجية الكامنة في اللغة مانها، والتي تحتاج إلى دراسة وتحليل إمكاناتها، وتشريع لوظائفها الجحاجية العميقة. ومن ثم الانتقال إلى المفاهيم والأبعاد التي نتجدها في الإنجازات التداولية التي نتحقق من المتصورين والمتحاجين، الذين لا يقومون في الواقع سوى بتفعيل هذه التراكيب الجحاجية ورفعها من مستوى الكمون إلى مستوى الظهور والتحقق⁽⁸⁴⁾.

2 - 3 - الحجاج اللساني: الظلمة والمرجع

لقد فت الإشارة سابقا إلى التأثير اللساني السوسيري في أغلب الانجازات والنظريات اللغوية والأسية والنقدية. وهنا نحن نلف على تأثير سوسيري في النظريات الجحاجية. لاسيما في التأكيد على البعد الإخباري والتواصلي الفعال في اللغة، والذي تنشأ عنه صور ذهنية وأفهام توليفية لعلامات مرعبة، تلخذ لها مسميات لا تفعل بالضرورة الواقع المبني؛ وإنما مثلاله، أو قراءة معينة له. نصنع ممكنة ومتداولة ومتشعبة بين سائر المتخاطبين والمتحاجين⁽⁸⁵⁾.

غير أنه إذا كنا نقر بأهمية هذا التصور الذي قدمه سوسير والذي كان حاسماً في توجيه الأنظار نحو أهمية التواصل اللغوي، فإن فلامسة اللغة أمثل (إميل بنفيسنت وأوستين وسوزل وكرايس) سرعان ما تجاوزوا هذا التصور مركزين على ما هو أعمق من التواصل في اللغة ذاتها، ألا وهو (التلفظ التداولي) أو ما يصطلح عليه (أفعال الكلام) التي نجدها حاضرة، سواء في الضمائر التي تؤدي وظائف (تداولية) مثل تأكيد (الأحقية بالشيء) أو (الالتزام) أو (الاعتراف) أو (الندية) أو (التنافسوية) بين المتخاطبين، مما يضيف عليها سمة

(84)

- Dire et ne pas dire (Principe de sémantique linguistique); O. Ducrot: p: 2 ed: Herman - paris: 1977.

(85)

- Cours de linguistique générale; F. Saussure; ed: payot paris: 1972.

العمق الذي يحتاج إلى قراءة وتداول حاصرين أو تحليل دقيق لأبعادها اللغوية التي تعبر عن أعمال الناس وإجراءاتهم، التي تنتج عنها حالات، ومستحدثات هي، التي تعدد تشكيل حياتهم على نحو خاص⁽⁸⁶⁾.

إن هذا التصور (الجديد)، إس. هو الذي سيكشف البعد الجحاجي للغة الطبيعية، والذي كان قبل ذلك مغيبا في الدراسات السابقة التي وقعت عند مستوى الإخبار أو التواصل الذي قدمه سوسير، بحيث ستصبح تلك المستجبات والحالات التي نظروا على المتخاطبين حرة من موضوع اشتغال النظريات الجحاجية اللسانية، مستندة في ذلك على مبادئ وأبواب تحليلية طبيعية وليست برهانية. كما في المنطق الصوري، أي اعتماد أدوات ونظريات ومفاهيم جحاجية. لقد سبق ديكرو أساساً إلى مريد من النقط والإحكام لنظريته الجحاجية اللسانية، لاسيما في بعدها الوظيفي، حيث أكد على ضرورة الانتقال من الجزئي إلى الكلي ومن الخاص إلى العام في اللغة، التي هي ممكن توليد الدلالة الجحاجية، أو مابق عبارة بناء الوقائع اللغوية التي ستكون مدار الملاحظة، فالتحليل قبل الحصول على تأويلاتها الممكنة لغويا وجحاجياً. وهذا ما تعكسه مفاهيم مثل (الحجاج الموجب) و(الحجاج السالب) و(الفرضيات الموحدة) و(الروابط، والإرشادات التلقظية)، والإرشادات (الجحاجية) والوسم (الجحاجي) و(الطبعيات الجحاجية)، وغيرها من المفاهيم التي ميزت هذا التوجه الجحاجي اللساني عن التوجه الجحلي التقليدي البلاغي والخطابي الذي يدرج تأويلات خارج لغوية في تحليل ظواهر جحاجية تكمن أساساً في بنية اللغة ذاتها، وهذا ما حاول ديكرو تفاديته في مشروعه الجحاجي اللساني حيث الالتزام الصارم بقضايا خاصة ومحددة، لا مجال للخطأ فيها بين ظواهر أخرى، كما في الحجاج

(86) آخر: في أصول الحوار وتجهيز علم الكلام: د. طه عبد الرحمن: ط 1 - المؤسسة الحديثة

للشعر - المغرب: 1987.

البرهامي⁽⁸⁷⁾ فكل خطاب يتضمن مكونين الأول يمثل حجة والثاني نتيجة لا يبعد بالضرورة التصريح أو المباشرة دائماً، بل قد يرد في أشكال مختلفة، منها الصريح ومنها المصمر والمتسلسل والمقيد والمتعاقب الممثل والمتعاقب المقيد

فأما نموذج الججاج الصريح الممثل (بلغ والباك من الكبر عتياً، إن احسن إليهما) فالمكون اللغوي (بلغ والباك من الكبر عتياً) حجة والمقود (احسن إليهما) نتيجة أما (إن) فربما ججاجي. يتضح ويضمن نوع العلاقة التي ستحكمهما

وأما نموذج المصمر فمن قبيل قولك (كلنا قد كبر) بضمير قولا ججاجياً مثلاً لأن عاقب، يقتضيه العبارات المضمره الأية

- لقد تمت من أحدهما
- لقد استنفدت كل ما لدي وليس لدي ما أقدمه لهما
- ليس لدي الوقت للتكلم بهما.
- أريد أن أفرغ لنفسي.
- لقد حان وقت رحيلهما.

وأما نموذج الججاج التسلسلي والمقيد، فنحو: (إنه عالم كبير، فهو متبحر في الفقه، ومرجع في اللغة وحتى في الفلسفة)، فلهذا المثال ثلاث ججاج هي: التبحر في الفقه والمرجعية في اللغة والفلسفة، وكلها تسلسل في تعزيز النتيجة: إنه عالم كبير، غير أن وجود الرابط (حتى) يعطينا ويوضحنا بأمور إضافية، فهو يقيم مفاضلة بين هذه الججاج، حيث تكون الحجة المقترنة به أقوى من غيرها في تعزيز

النتيجة المشتركة بين هذه الججاج وأما نموذج الممثل فكقولنا "الجو جميل وأما منصف، وأما المقيد (إنه عالم، لكنه مهمل)"⁽⁸⁸⁾

وهنا لابد من التنبيه إلى الإشارات الهامة والدقيقة التي قدمها كل من ديكرود وأنسكومر حول الكيفية التي يأخذ بها الجمل دلالاتها في علاقاتها باللفظ، حيث التأكيد على الفروق الكامنة بين الجملة خارج السياق والجملة داخله (المقود)، حيث يشاروا الضبط الذي وقع فيه أصحاب النصوص الدلالي القديم ممن مساووا بين الجملة في السياق (اللفظ) والجملة المستقلة، التي تحتاج إلى ضبط وبدق لا يتأنيان إلا للمختصين الدركيين لنهايات وأبعاد هذه البنات.

(88) أنظر: التنازع تفصيل في: الحججيات اللسانية عند أنسكومر وديكرود، د. الراعي رشيد.

(87) أنظر لمزيد من الإيضاح:

2 - السلم الجاجي:

إذا كانت الحجج التي يبني بها المتكلم أهداف إلى التأثير في المخاطب وإقناعه بجدوى دعواه تنقسم بدرجات متفاوتة. تتراوح بين الضعف والوسط والقوة، وصولاً إلى النتيجة المرجوة من الرسالة. فإن تلك يتسجم ونوع العلاقة التي تحكم هذه الحجج والنتيجة (الهدف). بحيث إن العلاقة تعكس هرمية أو سلبية ترمز إلى أن شدة علاقة ترافدية على هذا النحو من التمثيل في تأكيد نتيجة عامة مفادها: (استحالة اتفاق العرب على تصور موحد تجاه القضايا المصرية) تدعيمها حجج عدة، منها مثلاً:

- نموذج أ - خرج العرب من القمة بقرارات متواضعة.
- نموذج ب - خرج العرب من القمة بقرارات ضعيفة.
- نموذج ج - خرج العرب بقرارات هاشمية.

وهكذا، فالحجة الأولى الأقوى (النموذج أ)، رغم كونها هامة في سياق الحجج الثلاث، إلا أنها لم تؤد إلى إنتاج قول حاسم، يسمح باستخلاص قرارات حاسمة وعميقة، تلزم الجميع بتنفيذها، خدمة للصالح العام. فالنماذج الثلاثة (الحجج) تراوحت بين الهاشمي والضعيف والمتواضع، وهذه أضاع من الحجج الداعمة للنتيجة السلبية، رغم أن الأقوال (النماذج الثلاثة) تبدو ظاهرياً متفاوتة، إلا أنها تخدم نتيجة واحدة على هذا النحو من الترتيب:

استحالة اتفاق القادة العرب

(نتيجة عامة)

ج (أ)	تواضع
ج (ب)	بساطة
ج (ج)	هاشمي

2 - 1 - قوانين العلم الجاجي:

أ - **اللفظي**: يلعب اللفظ دوراً هاماً في بناء القول الجاجي وإساق عناصره وذلك من خلال تدعيم النتائج المتعارضة والأقوال المنفية، على نحو يظهر فيه هذه الحجج حادمة للنتائج الضمنية، لكن ذلك لا يفيد أن الصبح التي ترد في الأقوال المدعومة تخلق من الصراع، بل إنها تنصمته. غير أن الحجج التي تفتقر باللفظي تدعم النتيجة المناقضة لما هو قائم في القول الثابت، على نحو قولنا:

قول (1): هناك دليل قاطع على مرتكب الجريمة، لقد توصل المحققون إلى المجرم الفعلي.

قول (2): لم يوجد أي دليل على مرتكب الجريمة، لم يتوصل المحققون إلى مرتكب الجريمة.

فالقول الأول (حجة) سمحت بتدعيم (النتيجة) (الموصول إلى المجرم الحقيقي)؛ لكن الحجة التي تضمنت أداة اللفظي (لم) دعمت وقوت النتيجة المناقضة للقول (1)، ويمكن تجسيد هذه العلاقة على النحو الآتي:

ق = 1 (أ)	نتيجة
ق = 2 (ب)	العلاقة
	(لا) النتيجة

ب - الطلب: قانون القلب عنصر عام للنفي، بينهما علاقة تكامل في بنية السلم الججاجي، لكن هذا التكامل يظهر عبر خاصية التعارض، لأن الأقوال الواردة في هرمية السلم الججاجي المستند إلى حجب نزائبة بعضها أقوى من بعض، ثم إنه يعارض هذه الحجة الأخيرة وإن كان أقوى مما سبقه، إلا أنه يكون الأشد والأبرز في الإقناع والتأثير وفي تحقيق النتيجة الحاسمة المناهضة، على هذا النحو من السلبية الججاجية الواردة في الأقوال الآتية:

- نوصل المحققون إلى ائتمالة على مرتكب الجريمة.
- نوصل المحققون إلى مؤشرات قد تساعد على معرفة مرتكب الجريمة.

- نوصل المحققين إلى مؤشرات بل إلى دلائل تكشف المجرم الحقيقي.

إن نوصل المحققين إلى (دلائل) هي حجة أقوى من الحجة (المؤشرات). كما أن عدم توصل المحققين إلى أي مؤشر يساعد على معرفة المجرم هي (حجة أقوى) من عدم حصولهم على أي دليل يقضي إلى معرفة المجرم الحقيقي.

ج - الخفض والوجهة⁸⁹: قانونان لغويان وصفيان يميلان على سلبية ججاجية تتميز بالترجع وعدم الثبات، عكس ما يتضمنه القانونان السابقان، حيث الموضح في التعبير باتجاه التأثير والإقناع.

(89) أنظر بخصوص هذا (القانون) في أصول الحوار ومجده علم الكلام: د. طه عبد الرحمن

وهكذا، وأمام سمة الاتخيد هذه، يمكن الحديث هنا عن تراتبية (سفلى) أو (هامشية) مع العبارات أو الأقوال الججاجية المستندة إلى خاصية النفي، مثل قولنا:

- الحصاد ليس وهراً.
- لم يحضر القمة سوى عدد قليل من القادة والرؤساء.
- كانت السنوات الماضية سنوات محاسن في الفلاحة المغربية.
فالقول الأول يؤكد ضعف الحصاد، ويستبعد كل ترويل قد يقول بوفرة الإنتاج، لأن لا دليل ولا حجة على ذلك. كما أن القول الثاني يستبعد أي تأويل يراهن على حضور القادة العرب جميعاً أي قمة. أما في القول الأخير، ففيه تأكيد على ضعف الإنتاج العلاجي المغربي، لأسباب طبيعية وبشرية، ويمكن أن نقول الأقوال الثلاثة كالآتي:

- الحصاد كان هزئلاً ← لأنه لم يكف حاجيات السكان.
- القمة العربية لم تسفر عن نتائج هامة ← حضور قليل من القادة دليل على فشلها.

- السنوات الفلاحية مجاف ← حصاد كبير في الحصول الزراعي.
إن هناك نوعاً من (الخفض) الناتج عن خاصية (النفي) الصريح في قولين، والضمي في قول واحد، يعزز ويؤكد نتيجة الضعف أو الفجاء أو القلة، مما يعارض خاصية الإثبات التي صير الأقوال المناهضة لها في السلم الججاجي المعارض. غير أن هذا النفي لو ما يعارضه من إثبات في الأقوال الججاجية يرتبط في جانب منه بالسياق وكل الإشارات والفرائض الخاصة والعامّة، إضافة إلى (الوجهة) التي يبتغيها المرسل أو المتكلم من خطابه لتعزيز حججه وبلوغ نتائجه، حيث يعتمد مجموعة من الروابط والعوامل الججاجية العامة والموجهة للخطاب، ذلك لأن لهذه الأخيرة دوراً حاسماً في توجيه مسار الخطاب ووسمه بمسح ججاجي خاص ومميز.

3 - الواضع الججاجية:

تشكل الواضع الالبيات الفعالة في توليد الإنجازات الججاجية، إضافة إلى تحديد مستويات الججاج في التأثير والتوجيه عبر الروابط والعلاقات المحددة، التي تشكل الإطار الججاجي العام، من أن يعهد تلك أي نوع من الهيمنة الموضوعية التي يفرها البرهان المنطقي القائم على التلازم بين المقدمات والنتائج. وإذنا نخضع لاعتبارات يشترك فيها ما هو عردي وما هو جماعي الشيء الذي ينبغي من الججاج المستند إلى عناصر (موضوعية) صفة الحتمية في الاستدلال. ونستخلصية (النسبية) التي تظل حاضرة بقوة، والشاهد على تلك عبارات صائرة عن التصور العام من مثل:

- هذا هريق مناسك. سننصر في المارة.

ففي القول هنا حجاج قائم على (موضع) شائع يؤمن بأن التماسك أساس القوة والفعالية المؤدية إلى الفوز.

- هذه سيارة يابانية، إذن لا نتردد في شرائها.

في القول الثاني قوة وتوجيه وتأثير واضح قائم على (موضع) شائع عند الناس مفاده أن السيارة اليابانية هي الأسرع والأقوى والأمن، وبالتالي هي التي تستحق أن تشتري. لكن الملاحظ أيضاً أنه بالرغم من المقومات الموضوعية الججاجية التي اعتمدت في هذه العبارة من حيث التأثير والتوجيه الذي يشمل مثلثاً (مشتركا)، فالنتيجة لا تكون دائماً (حتمية) كما هي في القيلس المنطقي الاستدلالي، لأن ذلك يخضع لمستوى (السلمية) أو التراتبية الخاضع بدوره لموقع (الموضع)، هل يحتل مكانة أولى أو ثانية أو ثالثة. لتحديد بالتالي درجة حجاجيته وقوة تأثيره. أضف إلى ذلك أن هذا القول وما يمثله يخضع أيضاً لتسمية في مستوى الإنجاز، حيث قد يواجه بأنواع من (الاعتراضات) التي تصدر عن آراء أخرى تختار عناصر ججاجية معاكسة، تختلف كلياً أو جزئياً عن الحجج القائمة

في الأمثلة السابقة. ما دامت تركز على (مواضع) أخرى، تتبجحها تلك (المرونة) التي تميز للججاج الطبيعي عامة.

4 - القوة الججاجية:

مقوم أساسي تتجلى من خلالها درجة الججاج ومدى فعاليته في إنجاح التأثير والإقناع للوصول إلى النتيجة، إضافة إلى إبراز السلمية التي ننضجها الحجج المستعملة في تدعيم النتيجة وتأكيداتها. باعتبار الحجج المختارة هي الأفضل والأقوى والأولى بالاعتبار، مخارة بأخرى هي أقل فعالية وتأثيراً على أن ما يكفل لهذه القوة مرحلة عليا من الإقناع، ومستوى أعين من التأثير والاستدلال هو هذه الروابط التي يتم الاستناد إليها في تحقيق الغاية من الخطابات، مثل (أكثر/ أقل - أقوى/ أضعف - أقرب/ أبعد - حتى) وغيرها من المفردات التي تبني المفاضلات المتتحة لبدء القوة الججاجية التي تعتبر الوجه الأبرز في تدعيم خاصية النتيجة (الهدف) أو تلك التي تعطى بالأهمية أكثر من غيرها من النتائج الأخرى، وذلك وفق هرمية أو (سلمية) معينة، على هذا النحو:

(ن) = النتيجة



فالنتيجة (ن) معززة ومؤكدة بحجتين. حجة (أ) وحجة (ب)، على أن الحجة (أ) أقوى سلمياً من الحجة (ب)، لكن مكونات السلم الججاجي لا تقتصر على مثل هذه الروابط الججاجية التي تبرز مدداً التراتبية والمفاضلة، وإنما هناك أيضاً مفردات وتعبيرات لغوية تحمل قيمتها التفاضلية من خلال ما تشير

إليه من قوة حجاجية عليا أو دسما في ترتيب السلم الحجاجي. مقارنة ما يثقلها أو يضارِعها أو يقارِبها من عبارات. وذلك في سياق علائقي يظهر صفات الاشتراك والتمايز معاً. على هذا النحو من النحسد

ن	← هذه حرب مدمرة: (نتيجة)
أ	← هذه حرب فذرة
ب	← هذه حرب خطيرة
ث	← هذه حرب صعبة
ج	← هذه حرب

■ - التعارض الحجاجي

بعد سدا التعارض الحجاجي مبدأ مكملاً للقوة الحجاجية وذلك لما يستفاد من النهايات التي يؤول إليها حجتان نقبضتان. أي النهاية المتشابهة أو النهاية الواحدة. كما هو في المثال الآتي

- م - 1 أسرع. فالمشاء حاضراً تقريباً (أي أسرع للوصول في الوقت المحدد).
- م - 2 أسرع. فالمشاء ليس حاضراً فاصفاً (أي مازالت أمامك الفرصة للوصول في الوقت المناسب)

رغم التعارض بين هاتين الحجتين. فإنهما تنجهران في المثالين إلى تقرير النتيجة نفسها. وهي (أسرع).

ولذلك. قام كل من ديكرود وأنسكومير في كتابهما "الحجاج في ثنائيا اللغة" بإيراد على هذا الاعتراض بإجراء تعديل في تصورهما للخطاب الحجاجي. وقد رد ديكرود وأنسكومير على هذا الاعتراض بالتأكيد على أن هذا التحويل يستند إلى اعتبارات متعلقة بطبيعة الوقائع الخارجية المستقلة عن النسق اللغوي اللساني والذي يسمح بوجود مثل الحالات السابقة. حسب السامعين. هو وجود ما يمكن

تسميته حالة انقطاع بين الوضعين المتعارِ إليهما في المفهوم. وهذا الانقطاع الذي يحد في طواهر الواقع يمكن أن يلعب دور (النتيجة الحجاجية) حيث يكون عمل خاصية التعامل الحجاجي ممكناً قبل هذه (النتيجة). ويصبح غير ممكن بعد الوصول إليها⁹⁰¹. وما يمكن التأكيد عليه من خلال هذا الاعتراض هو أن السياق والمقصدية هما العنصران الحاسمان في تحديد طبيعة هذه الحجج. وبالتالي طبيعة النتيجة التي ننتجها حجاجياً. ويمكن الاطمئنان إلى مقوماتها ومكوناتها. لكن تلك وفق تفاعل بين ما هو منجز لا في بنية الظاهرة اللغوية نفسها. ولكن بما يمكن أن يزوله المتلقي. سواء نحو هذه النتيجة أو تلك

إن القوة الحجاجية لهذه العبارات بخضع لسلم حجاجي. نابع من التمثلات الذهنية التي نضيفها إلى وقائع تُشكّل بها صوراً عن الحرب. والتي تعمل تحليتها أو رموزها حاضرة بقوة في الخيال الإنساني الحممي. وبالتالي فإن دلالات الحرب المعقدة في التمثل الحممي نخرج من الآثار التي تخلّفها. إن على المستوى المادي أو النفسي. كما نلاحظ أيضاً أن النتيجة (الحرب مدمرة) نتأكد وننتقي من خلال الحجج الأربعة (أ - ب - ت - ج) حسب رتبها (قوتها) في السلم الحجاجي. أي ما يحدث تأثيرها وما تخلّفه وأقرباً وبعيداً.

6 - العوامل والروابط:

نعد العوامل والروابط عناصر مركزية في النظرية الحجاجية. فمن خلالها يتم توجيه المتلقي نحو الغاية من الخطاب والمقصد من الأثر الحجاجي الذي يبنيه المرسل (المتحاج) بالاستناد إلى أدوات وإشارات تمنع المتلقي سبيلاً لتحويل المراد من القول الحجاجي.

(901) لمزيد من الإيضاح والتفصيل انظر: الحجاجيات الثنائية عند أنسكومير وديكرود. د.

إن هذه الإشارات والعلامات غالباً ما تكون عبارة عن عوامل أو روابط تحمل معنى النفي أو الاستفهام أو التعجب أو غيرها من الدلالات التي تقوي المعنى الججاجي، مما يسمح بتوجيه القارئ نحو دلالة خاصة هي الأساس في الخطابات. وهذا يعيد أنه ليس للغة فقط وظيفة تواصلية أو إعلامية؛ بل حجاجية في العمق. فإذا كان من الصعب الحديث عن حجج بدون روابط، فإنه من الصعب أيضاً الحديث عن روابط بمعزل عن الججاج، ذلك لأن اللغة تستعمل في حد ذاتها على هيئة حجاجية، إقناعية، نكتة عن جفنها وخصائصها ووظائفها من خلال علامات وعناصر عدة، من أبرزها العوامل والروابط (ما - إما - حتى - بل - لكن - - إلا - إذن - وهذا...) والتي تساهم في توليد وتضمين أو تأكيد أو تحديد مسارات عديدة باتجاه نتيجة معينة تكون أقوى وأبرز وأظهر في سياق تداولي للأقوال المنطوقة لواحدة من هذه الروابط أو أكثر، متجاوزاً بذلك خصائص وصلة أو استلزامية أو تعارضية عبر علاقات ننشئها سباقها وتناولها بل إنها تضيف ما هو جديد من الحجج التي تكون أعمق وأظهر وأقوى من السابق في الأقوال المنطوقة أو المنفية أو المتعارضة في اتجاه أو مسار متكامل واحد، لكن بمستويات مختلفة. يكون الحسم فيها لهذه العوامل والروابط بفضل ما تتميز به من خاصية (التوجيه) الججاجي الجلي والجديد لقيم كثيرة، لم تكن قائمة من قبل. كما هو الشأن بالنسبة للرايطين (لكن - حتى).

من الجدير أيضاً التنبيه إلى ضرورة التمييز في هذه المؤشرات (الأنوات) بين العوامل والروابط.

- فاما الروابط: فهي التي تربط بين قولين أو حجتين أو أكثر. وتستند لكل قول بوزا جديداً داخل الاستراتيجيات الججاجية العامة. ويمكن التمثيل لها بالأنوات التالية (بل - لكن - حتى - لا سيما - إذن - ما - أن - إذ).

أما العوامل الججاجية: فلا تربط بين متغيرات حجاجية. أي: بين حجة ونتيجة أو بين مجموعة حجج، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانيات الججاجية

التي تكون لقول ما ونضم مقولة العوامل أدوات من قبيل (ربما - تفويهاً - كما - قليلاً - كثيراً - ما - إلا، وجل أدوات التقصير⁽⁹¹⁾).

إن هذا التمييز يعيد كذلك أنه إذا كان بين العوامل والروابط قواسم مشتركة تقوم على خاصية (القدرة الحجاجية)، فإن كلا منهما يتميز عن الآخر سمات أبرزها أن العامل (موصّل قصوي)، في حين أن الرابط (موصّل تداولي)، يسمح بالتأويل ولا يفسد عند الدلالة. كما أن هذا الأخير يتميز عن العامل الججاجي بتعدد أصنافه وأبوابه التي تحكم في تعددها مجموعة من المعايير منها

أ - معيار التقويات الججاجية التي يربط بينها الرابط الججاجي

ومن أمثلة هذا النوع

- أسرع ما سمت تريد الوصول لأكراً.
- سهل، لأن في السرعة معاصرة حمة.
- الجو ممطر، إذن سأبقى في المنزل.

فالمصريقات "ما دام"، "لأن"، "إذن" جاءت في هذه الملفوظات عبارة عن روابط حجاجية ذات موقعين، إن ما يميز هذا الصنف من الروابط، هو أن المتغيرين اللذين يربطان بينهما يؤديان الدور أي الحجة أو النتيجة، أما في الحالة الثانية فيكون الرابط الججاجي محمولاً على ثلاثة مواقع.

ب - معيار وظيفة الرابط: استناداً إلى هذا المعيار يمكن أن نميز بين فئتين من الروابط:

- فئة الروابط التي وظيفتها إيراد (الحجة): (فضلاً... حتى).
- فئة الروابط التي وظيفتها إيراد (النتيجة): (... مع ذلك...).

(91) اختراع في اللغة: د. أبو بكر المزاري: فكر وفن: ج 1 - ص 54 - المغرب: 2004.

ونظر كذلك للمؤلف نفسه:

- Quelques connecteurs pragmatiques ■ arabe: Littéraire (thèse de doctorat: E - H. ESS - paris 1990.

ج - معيار العلاقة بين الحجج التي يوردها الرابط وهذا المعيار يتعلق فقط بالحالة التي يكون فيه الرابط ذا ثلاثة مواقع، فهي هذه الحالة تكون أمام صيغتين

* فئة الروابط التي يكون حججها (منعاً) ومنها

(ريد دكي، لكنه مهمل)، فهناك مظاهر من المحتجج ريد دكي - ريد مهمل.

* فئة الروابط التي يكون حججها (مساندة) ومنها

(ريد ينظر السباحة والرمية، وحتى ركوب الجبل)، فهناك مظاهر من الحجج ينظر السباحة - وينظر الرماية، وينظر ركوب الجبل⁹²

إن الروابط المتعاضدة تصل من وحدتين أو مظهرين دلالتين أو ما نصير ذلك إلى وحدات عديدة ومتنوعة، سمها نوع من التكامل المقصدي الذي يشتمل المرسل (المتحاج) في إطار استراتيجيات وإشارات مهادمشارك أو وحدة، أو في إطار تقريب المساعد أو يعنى الظاهر غير أن هذا البعد لا يعني كون الروابط تصل من أقوال وحالات قد تكون نفسية أو اجتماعية أو عقلية ظاهرة أو خفية، مادية أو معنوية بحيث يصعب حصر هذه الحالات أو تحديدها في خانة مطية الشيء الذي يثبت غنى هذا العنصر الحاسم في تشييد الحجج اللغوي.

ومن الأمانة التي يمكن أن نضربها لذلك الأقوال الأتية

* العداؤون متميزون، (إذن) سنشاهد سباقاً شيقاً

* حقق العداؤون العرب نتائج ماهرة، (حتى) إنهم خطموا أرقاماً قياسية عالمية.

* بذل العداؤون العرب جهداً مضاعفاً، (لكنهم) لم يحصلوا على نتائج هامة.

فالقول الأول ينص على حجة (العداؤون متميزون) - محدد بالحصول على نتيجة (ملاحظة سباق شيق) تؤكد قوة وسر العداؤون، وينشئ سباقاً متميزاً وشيقاً أما الرابط الذي وصل من الحجة والنتيجة فهو (إذن).

أما في القول الثاني فندينا حجة (بذل العداؤون العرب جهوداً مضاعفة) مقترنة برابط قوي أكد الحجة ودعمها، بوصفها وسيلة لإضاعاف نتائج العداؤون العرب، وبمنهم الجيد قبل السباق.

أما (حتى) فتمسح بنتيجة أقوى وأحسن وهي تعظيم أرقام قياسية محروبة ما كان منوطاً، ألا وهو الحصول فقط على نتائج جيدة.

أما في القول الأخير فندينا حجة (بذل العرب جهداً مضاعفاً) ولندينا الرابط (لكن) الذي أدى ومطية التضاريس، لأن النتيجة لم تكن تعكس الجهد الذي بذله العداؤون، والذي كان من المفروض أن يؤتي نتائج هامة تقضي إلى الحصول على مهاديات.

هكذا، نستنتج أن هذه الروابط - على الرغم - من اشتراكها في خاصية الججاج، إلا أن صيغ هذه الوظيفة تختلف حسب نوع القول والسباق التناولي الذي ترد فيه، والذي يعد موجهاً حاسماً في تحديد القول، وتنبئ مساره وتأكيد مقاصده وغاياته.

أما العوامل الججاجية فتتجاوز هذا البعد إلى إنتاج سماتها التطبيقية والحصر الججاجي الخاص بالدلالات التي يشكلها الذات في قوله، حيث يتم توجيه كل هذه العناصر لتخدم الأبعاد الوظيفية واللاعبة بالتحديد والدقة في اتجاه الغرض الأساسي من الججاج القائم على عوامل مثل (قليلاً كثيراً - ما... إلا - بل - ربما) إلى غيرها من الأليات الججاجية التي نتمتع وتدني هذه العلاقات وفق تخطيط لغوي ججاجي محكم ومنظم، له أهداف محددة.

[92] المباحثات السابقة عند أسكوير وديكرو، ه. الرامي رشيد: ص 234 - 235 مرصع

7 - المبادئ الحجاجية:

لكي تكون فئة الأقوال محكومة بعلاقات حجاجية تحقق غرضها بدقة وإحكام، لا بد أن تتضمن مجموعة من الفوائد والمبادئ، أي مجموعة من المسلمات والأفكار والمعتقدات المشتركة بين أفراد مجموعة لغوية وبشرية معينة. الكل يسلم بصدقها وصحتها فكل يعترف أن العمل يؤدي إلى النجاح، وأن التعب يستدعي الراحة، وأن الصدق والكرم والتشجاعة من القيم السليمة والحصنة لدى الجميع والتي تحمل النصف بها في أعلى المراتب الاجتماعية. والكل يقبل أيضاً أن اسخا ص منار الحرارة تجعل سقوط المطر مستحتملاً وبعض المبادئ يرتبط بحال القيم والأخلاق، وبعضها يرتبط بالطبيعة ومعرفة العالم⁽⁹³⁾. ونسوق عناصر هذه المبادئ، ونختلف مصادرها، لكنها متبعة كلها بحو غاية واحدة وحاصلة تتمثل إثبات وإكيد وترسيخ معطيات وفصاها وأفكار ورؤى لها أسس ومرجعيات ونبات ملموسة ومنطق عليها. يكفي فقط التذكير بها أو الإشارة إليها لئلا نلحد الإجماع ويحصل الإقناع. فحينما يقول مثلاً إنه مريض محب، ظل الصوت، ضابط للفوائد. استندنا من ذلك أن كل فارئ انصف بهذه الصفات إلا وتال إعجاب الناس.

لكن لا بد من التنبيه هنا إلى أنه رغم السمة الجامعة للمبادئ الحجاجية، القائمة على ارتباط هذه الأخيرة بإيديولوجيات أو أحاسيس مشتركة أو متقبل جمعي، تنهل معلوماتها ومكوناتها من مقدمات وأدلة وحجج وعوامل وروابط تكون متشابهة أو متساندة. فإن النتائج التي نحيل عليها قد تتراوح عن هذه السمة النمطية المشتركة، لتنتهي إلى نتائج مختلفة، بل قد تكون متعارضة إلى أقصى الحدود، مما يؤكد نوعاً من التمايز والتباين القائم داخل هذا المشترك الإيديولوجي أو القيمي أو الفكري نفسه⁽⁹⁴⁾.

(93) اللغة والحجاج: د. أبو بكر المزاري. مرجع سابق: ص 62.

(94) آخر

8 - حجاج القرآن:

إن كانت الدراسات التي عنيت بالحجاج عامة قليلة مقارنة مع مفاهيم أخرى ضمن نظريات تحليل اللغة، فإن الأمريكياد يكون أكثر ندرة في مجال تحليل الخطاب. على الرغم من أن الحجاج قائم في جميع الخطابات مهما تكن طبيعتها وحسبها. وإن تدرجات ومستويات متفاوتة. فإضافة إلى حضور علاقات فضائية ورمادية - ليس هذا مجال بسطها - هناك عناصر ومعلومات حجاجية لافتة في بعض الخطابات سواء منها الانرياحية مثل الشعر والفصاة والرواية أو خطابات متململة، مثل القرآن، هذا الأخير الذي ينصص نبات وعلاقات ومفاهيم ذات أسس حجاجية. منها ما هو ظاهر، ومنها ما هو صفي، وهذا ينفي تلك الفصوات التي طالما استعصت كل صفة حجاجية سواء عن الخطابات النخبيلة (الشعر - الفصاة - الرواية) أو الخطابات المقدسة (القرآن) أساساً. وذلك بمعنى نعارض الحجاج الذي على علاقات منطقية واستدلالات مع التضميل القائم على الخوف والدائية والإيهام.

إن خاصية الحجاج هذه لا تنحصر على هذه الخطابات، التي ذكرناها فحسب، وإنما تشيع في خطابات أخرى، مثل: الخطابات السياسية والصحافية والقانونية والاجتماعية والإشهارية وغيرها. حيث نهيمن الوطبيعة الحجاجية لتوجه باقي الوظائف حتى تكون خادمة لها. كما أن الخطاب الديني نفسه يستند إلى هذه الخاصية، حيث التوضيف المحكم لنبات وعوامل وروابط وحجج ونتائج حجاجية. في العمق. ويكفي للدلالة على ذلك من تأمل الآيات الواردة في قوله تعالى في سورة الكافرون: (الآيات 1 إلى 6).

* - أرايت الذي يكذب بالدين،

فذلك الذي يدع البيتيم.

ولا يحض على طعام المسكن.

فويل للمصلين الذين هم عن صلاتهم ساهون.

الذين هم يراؤون ويمنعون الماعون.

حيث نلف على متيجتين كبيرتين الأولى أن كل من يكذب بالدين، ولا يؤمر بالرسالة الخاضعة رسالة الإسلام والنوحه والسلام. تكون عدة علامات (حجج) دالة. تؤكد سوء أعماله. وزيع منهجه. لأنه لا يسير في طريق الخير ولا يؤدي الحقوق إلى أصحابها. بل يأكل مال الغير. ولا يأمر بمعروف ولا ينهى عن منكر.

أما الثانية فتتعلق في أن الويل والخزي يلحق من لا يؤدي الصلاة. التي هي عماد الدين، والركن الأساس في العبادات. ولأنها السبيل إلى تحقيق حيرة المسلم النقي الذي يستحضر الحق تعالى في كل أقواله وأعماله. والحجج الدالة على ذلك أن هذا الصنف من الناس هم ساهون، عاقلون عن الصلاة. يحرقون وراء منافع الدنيا الفانية. وشهواتها الرائلة. ويتركبون الخير الدائم الذي تؤدي إليه المحافظة على الصلاة. وأبناء العبادات وفق التعاليم الربانية الحقة. كما أن هذا الصنف من الناس. بالإضافة إلى السهو عن الصلاة. والغفلة عنها. هم واقفون تحت ربح النفس والهوى. وتحت تأثير الشيطان الذي يزين لهم الدنيا. فتصبح الأهواء هي المتحكمة فيهم الموجهة لهم. بحيث يرتكبون المحرمات. والفواحش. ولا يصدقون ولا يأمرون بمعروف. ولا ينهون عن منكر بل يقومون بما يخافون ذلك. إنهم يخافون. ويرأون الناس. كي ينالوا رضاهم. بدل رضى الله تعالى. حتى إنهم ينصدون لكل خير أو معروف. وهم بعملهم هذا يستحقون الخزي والويل. وهذه أقصى درجات الخسران التي يمكن أن نخسدها في الخطأمة الآتية.

[ن ١]

المكذب بالدين

[ن ٢]

الويل للمصلين



إن هذا النوح من الآيات في سورة (الكافرون) محكوم بعلاقات ذات مسار حجاجي خطي. غير منقطع. إلا أنه بإمكاننا إبراز بعض الصبغات الممكنة القائمة على (عوامل) أخرى نضمت كلها في اتجاه نتجلى كبيرتين. لهما مسار واحد. ألا وهو (الويل) الذي يجمع المكذب بالدين والساهون عن إقامة الصلاة (عماده). وبذلك على هذا النحو من الصبغة الكلية

- [كلما] رأيت أحدا يكذب بالدين - [اعلم] أن [الويل سبلحقه].
- [كل] مكذب بالدين [هو بالضرورة] يدع البنيم ولا يحض على طعام المسكين.

- [الذي] يدع البنيم ولا يحض على طعام المسكين [إذن هو] مكذب بالدين.
- [كل] الذين يسهون عن الصلاة. وكل الذين يمنعون الماعون. [سبلحقهم]

الويل

إن العلاقة. التي جمعت بين هذه الحجج والنقائج التي ترتبت عنها. تدل دلالة صريحة على أن نوع الحجج فيها يميل إلى التفصيل ثم إلى الاستدلال. على أن هناك سورة أخرى تضعفت علاقات وبنيات استندت إلى خاصية التبرير وأخرى إلى خاصية الشرط. إلى غيرها من الظواهر الججاجية الموجودة في القرآن الكريم

9 - حجج الشعر

حلاماً لما يفتقده كثير من الدارسين والمحللين. فإن الشعر أبصاً بحفل بالعديد من الأسباب الحجاجية، على الرغم من الصعوبة التحليلية التي هيست على التعريفات التي قدمت له

غير أن العلاسفة المسلمين والمفاد أكدوا منذ القديم على ذلك التماهي القائم بين الجمالي والشعري والنحلي والإفئاعي. فكانوا يستمررون بقصور على مقاربات وعلاقات تطامع بين هذه الحظول، فكانوا يرون التخييل الشعري ووسائله في التأثير والإفئاع والدراس الحجاجية الإفئاعية. إذ التحليل عندهم لا يتعارض مع الإفئاع والحجاج، فكل منهما يستعمل مكونات ومعلومات ومقاصد الأخر وهذا ما يبدو واضحاً في قول حازم القرطاجي "فما كان من الأفويل القياسية منبها على تحصيل وموجودة في المحاكاة. فهو بعد قولاً شعرياً، سواء كانت مقدمات مرهابة أو خدلية أو خطابة، بلنبية أو مشهورة أو مطنونة، وما لم يطع فيه من تلك بمحاكاة فلا يخلو من أين يكون منبها على الإفئاع خاصة، كان أصبلا في الخطابة بخبلا في الشعر سائفاً فيه، وما كان منبها على غير الإفئاع ما ليس فيه محاكاة فإن ورويه في الشعر والخطابة عبت وجهلة"⁽⁹⁵⁾

إن خاصية التفاضل أو التماهي التي ميزت علاقة التخييل بالإفئاعي الحجاجي قائمة يصعب تجاهلها، حتى في ظل توهم البعض بموع من الفصل بين الصائين: (التخييل / الإفئاع). غير أن ذلك لا ينبغي أن يحطنا بمساوي بين الخطابين معاً، إذ تعنى لكل منهما - مع كل ذلك - استراتيجيات ووسائل وعناصر تميز المجال الذي يتحرك فيه كل واحد، والأهداف التي يبتغيها والآليات التي يستخدمها.

(95) منهاج المفاد وسراج الأدياء: حازم القرطاجي: تحقيق، د. الحبيب بلعرجة، ص 67 - ط

ويبدو أن التفكير الأرسطوي القوي هو الذي كان وراء هذا التصور لدى العلاسفة والمفاد العرب عن ماهي التحليلي والحجاجي⁽⁹⁶⁾ ويبدو ذلك جلياً في النماذج الآتية

المراء بعد الموت أحداثاً مبهمة ونظى منه آثاره
بطوبه من أبايه ما طوى، ولكنه بشره أسرار
فأحسن الحالات حال امرئ، ونظى بعد الموت أحباره
بعضى ونظى ذكره بعده، إذا حلت من شخصه بارة⁽⁹⁷⁾

يؤكد الشاعر هنا حقيقة الموت، وبالمقابل جلود الذكر الحسن بعدها فالمرء بعد الموت هو آثاره، أعماله، ما حلعه من أحداث، ومواقف ونصرعات، يذكره بها الناس إن حيرا أو شرا، نعماً أو مصراً، إيجاباً أو سلباً

هناك إذن حجج وأدلة تبرهن على أن الإنسان في الواقع ليس إلا آثاره ومحلقاته، إذ إن كل شيء فيه يطوى وينلاشى ويضمحل، لكن الذي يضيع ويسري بين الناس هو هذه الأعمال التي تظلم الإنسان، ونظى ذكره في كل المناسبات والمواقف والمقامات والأزمنة، حتى إن تلك الأشياء التي كان يخفيها، تحضر وتنشر وتداول وتصدق مشاعراً، وبالتالي فمن الأجدى للمرء قبل أن تتخطفه الموت أن يكثر من الأعمال الحميدة، ويوقف المواقف السديلة التي تفتح الناس ونؤثر فيهم فيحسب بها فيهم بذكرى طيبة خالدة.

إن الشاعر قد اختار روابط عدة، كلها تصب في تدعيم حجج ونسج علاقات تكامل وتماثل وانسجام، من أبرزها (بعد - منه - ما - لكن)، سمحت بتوليد

(96) أنظر: البلاغة والأسلوبية: هنريش بليست: ترجمة وتعليق، د. محمد العمري دار أفريقيا

الشرق: ص 64 - 1989 - الغرب.

(97) الأنبياء والطائر: الخالديان: ج: 2 ص 37، تحقيق: د. الحبيب بلعرجة: ص 67 - ط

نتائج مقلقة، مؤثرة، أخذت قوتها من مقارنات وموازنات ومفاضلات، يلعبها - مثلاً - في هذه العلاقة الخاصة التي تولدت بين الروابط (بعد / منه / لكن) حيث القوة والدقة والوضوح، لأنها تعكس حالات متعارضة، ومواقف متباينة هي في الأصل تعارض ونسابين بين صورتين أو نجليتين للإنسان (قبل الموت) / (بعد الموت). بحيث إن هذه الصحيح وهذه الروابط وهذه العلاقات التي بناها الشاعر في هذا الخطاب تعريفاً، بل تحثنا على أن نتأمل حياة الإنسان بكل ما تدخل عليه من رمزية مادية ومعنوية، واقعية ومعتزلة، قائمة فعلاً أو مستتلفة من ثنابا هذه العلاقات والتي تجمع بين (أقوال، وأفعال، وصفات وحالات ونظريات) لنحيطها في الأخير حالة قبل / حالة بعد، حيث نخترل هذه الأخيرة في كونها الأهم والأبقى والأخلد، مقارنة بالذي مضى وأمدثر، فعلاً محرو حديت بعد أثر.

كما أن الرابط (منه) قد فصل بين حالتين: حالة الإنسان وهو يدب في الأرض وحالته وهو يغارقها، حيث يصير حبراً بعد عين، وحديتاً بعد فعل. كما أن الرابط (بعد) الذي نكرر عدة مرات فصل بين رمزين وحالتين متعارضتين، حتى إنه لم يترك محالاً للشك في أن أحسن وأهود ما يلهمه المرء هو كل عمل يدفع الغير إلى فرديده والتمثل به، لاسيما في ظل استحضار هذه الحقيقة التي حددها لبيد بن ربيعة العامري:

وما المال والإخوان إلا وديعة • • • ولا بد يوماً أن ترد الودائع¹⁹⁰

إن الشاعر هنا يختزل لنا حقيقة أكيدة وعمامة هي النتيجة التي أبررها من خلال حجج داعمة، تؤكد أن، كل شيء في هذه الحياة، سواء كان مالا أو متعة أو لذة سيتلاشى.

وقد استند الشاعر في تأكيد ذلك إلى حجة قائمة على استعارة (الوديعة) التي لابد أن تعود إلى مالكها الحقيقي حتى ولو امتدت حياة الإنسان، وعمر طويلاً (واستمع) كثيراً، إننا هنا أمام (علاقة سببية) بين حقيقة الخلود التي هي صفة

للحق تعالى / حقيقة الموت التي هي صفة للإنسان. وما هذه المنع الدنيوية سوى تحديات طرفية، سوعان ما مستغني والملاحظ كذلك أن الروابط (ما... إلا - لابد - إن...) أنت نورا حاسما في تأكيد استحسان هذا القول، وترسيخ تلك العلاقة السببية التي نسجها الشاعر بإحكام ليعمل النتيجة بالصحيح الداعمة لها.

إذا كان (...) - فلا بد أن - (...)

(إذا كان) - المال والإخوان وديعة - (فلا بد) أن تعود الودائع إلى

أصحابها.

لقد صرح الشاعر بالودائع، لكنه أضر صاحب الوديعة لشدة بيبانه (الخالق، الملك، القابض). يضاف إلى ذلك وجود علاقات سببية أخرى قائمة على مبدأ التعارض الخطي الإنسان / الإله - الحياة / الموت، رغم أن البداية كانت توحي بالجنة واللذة والخصوبة (الثرية)، فإنها تعود إلى أصلها (لا شيء = الموت) التي هي حقيقة مطلقة ونتيجة حتمية.

كما أن هذه النتيجة الأخيرة قد تحققت من خلال صيغة إشعارية (المنع = ودائع)، (الحياة = وديعة)، إنها أكبر دليل على زوال هذه النعم. إن في هذا الاختيار الذي كان القصد منه التأثير والإقناع بصدق تلك الحجج وقوتها (المال، الإخوان = ودائع)، ذكاء وقصدية في تضمين هذه الاستعارة التي تجاوزت مستواها (التحسيني البلاغي) إلى (مستوى حجاجي) هو الأهم بالنسبة للشاعر، تلك أن السياق هام وخطير، وأن المقام جليل: إنه مقام الموت التي تحول هذه النعم والمنع إلى مجرد مكربى عابرة، تختزل في كونها محرو (وديعة). ثم إن ما يزيد هذه (النتيجة) تأكيداً هو هذا التكرار اللافت لهذه اللفظة نفسها التي انتقلت من الأفراد إلى الجميع، لتكون هي المبتدأ والمنتهى والحقيقة المطلقة: (الوديعة: الودائع).

إن هذه الخصائص الحجاجية لا تقتصر على القول الشعري القديم فقط، بل إنها تتركز بقوة في الشعر الحديث أيضاً، ولنا في قصيدة الشاعر أمل دنقل (لا نصالح) مؤشرات دالة على ذلك

«لا نصالح»

ولو منحوك الذهب

أمرى حمر أفعى عيبك

ثم أنت جوهريين مكانهما ..

هل يرى ؟

هي أشقاء لا مشقوى

دكريات الطفولة من أحبك وميتك.

هل يصبر دمي من عيبك ماء ؟

أمس رداشي المنطع

ليس - فوق دمانتي - ثلثا مطروقة بالقص ؟

إنها الحرب

قد ينقل القلب

لكم خلقت عار العرب.

لا نصالح ..

ولا فتوح الهرب

لا نصالح على الدم ... حتى دم

لا نصالح ولو قتل رأس برأس.

أكل الرؤوس سواء ؟

أعفاه عينا أخيك ؟

وهل تتساوى يد ... سيفها كان لك.

بيد سيفها أتكلك ؟⁽⁹⁹⁾

قدم الشاعر في هذا النص منجحة عامة وهي الإصرار على عدم (الصالح)، مهما تكن التبريرات والتفسيرات والتويلات. لأنها في نصوره نصب في انتقاد واحد. هو كريس الاستسلام وتأكيده الهزيمة. التي هي عار في جنس العرب ولكي يؤكد لها هذه المنجحة (الحقيقة). قدم لها العديد من الحجج، منها هذه الإغراءات الراقية. (الذهب - الجواهر - الرباة) التي تنبؤ طاهريا بعمه، لكنها في العمق نعمة يدعي العبر منها. ويقادي الوقوع في شركها وقد ساهمت الروايات التي اختبرت معاناة عاتلة في استحسان النص. وتأكيده الفاتح التي كان يسمى إليها، ألا وهي التأثير على الحاملات وإقناعه بحدوى المقاومة، والصمود. وعدم المساومة، مهما يكن الظروف (لو - هل - إنها - لكن - لا - حتى)، بالإضافة إلى الاستفهام الإنكاري الذي حصر بقوة لافئة. منحصر قوة حجاجته إلهامية واضحة. لاسيما وأنها ارتفعت بصور واستعارات وتشبيهات عديدة، ساهمت في إعلاء النص حاجتها.

وليس غريباً أن يحلل الشاعر من هذه النجحة الساطعة (لا نصالح) عنوان قصيدته. الذي تكرر مرات عدة في ثانيا النص. وكأنا بهذه النجحة المقدمة في صيغة الأمر تمارس قوة وسحرا خاصين تحولت معها إلى قوة عامة وجهت مسار النص نحو الهدف الأساسي.

وهذا يعود إلى مكانة العنوان في تحقيق العديد من الغايات، فهو: - أول عتمة تلج منها إلى عالم النص. لتكتشف مغلفه، وهو الصامن لانسجامه. واتساق عناصره. التي ما إن ينكر حتى تتناسل من رحمة. فتشكل قضايا، وأزمنة وبنات. وصور، تستوعب ما كان في القصة من تكييف وعمق ورمزية وإيحاء، وهو العتية الخارجية التي تعلن، أو تشهر ما قد يخفيه النص في ثانيا صور أو مفارقات أو ثنائيات أو تغلبلات تسري في شتى مقاطعه. وهو الجسر الذي لولاه، لما عبرنا نحوه اللتوية وعلاماته العذرة والخفية.

إنه، بتعبير حجار حسبت، ذلك النص الموازي أو الخاص، الذي يتعلق مع النص الأصل. والنصوص الأخرى البادية العلنة وتلك التي تنواري خلف المفقود

(99) أنظر : ديوان أمل دنقل (الأعمال الكاملة)، فريدة: لا نصالح: ص 324. ط 3. مكتبة

مديبول القاهرة - 1987.

مل إلى العنوان ذاته قد يشكل نصاً يكاد يكون مستقلاً ونافذاً له مقومات وسمات وإنشاءات ومرجعيات، تنطلق نوعاً خاصاً من الاجتهاد لتفسيرها وتحويلها بما يصبح دلالات النص وإنشائه وهذا يعود، في الأساس، إلى أن العنوان أيضاً أقوى مكون وراسخ جماعي يصل جميع عناصر ومكونات النص، ويصير انشائها الشفائي الشكلي، واستجاءها الدلالي والرمزي الذي يشمل النص الأصل مشتق المفهوم الموارية سواء كانت ظاهرة أو منطوية⁽¹⁰⁰⁾

وإذا نظرنا إلى العنوان الذي اختاره الشاعر لهذا النص، فإننا نلاحظ أنه ينقسم إلى كنف وعمق والفرق الحاحية النابعة من الصيغة الأمرية، المفترقة سلفه عن الفعل (لا تصالح)، فهو ينادي من أن يكون مجرد أداة تحسيسية أو تربية، لتؤدي وظيفة أو وظائف كثيرة في هذا النقط المركز والكنف، المتحيز بالعديد من الإشارات والدلالات، التي منها ما يتصل بالنازحي (مستعمر/ مستعمر)، ومنها ما يتصل بالواقعي (سلطة/ شعب)، ومنها ما يرتبط بالوجودي (حياة/ موت)، ومنها ما يرتبط بالحفوي (حرية/ سجن)، ثم إنه قد احتوى معظم الوظائف التي حددتها رومان خاكسون، والتي منها (الترغيبية) و(الانفعالية)، و(التأثيرية) و(التواصلة) و(الشعرية)، إلا أن قصد السبق كان للتأثير الذي يوصل إلى الإقناع إقناع هذا العربي، المؤمن بفضايا العمل والحرية والكرامة، ألا يستسلم، وألا يحدد مقولة (الصالح) التي تخفي في العمق سلماً زائفاً، هو في الحقيقة استسلاماً واستنماً.

(100) أنظر

- Palimpsestes: G. Genette. (Collection poétique); ed: seuil: paris 1987/
- Introduction à l'architecte: ed seuil - paris: 1982.
- La marque du titre: O. Heek: ed: Mouton: 1973.
- Sémiotique de la poésie: R. Riffaterre: ed: seuil - paris: 198
- L'aventure sémiotique: R. Barthes, ed: seuil - puis: 1985.

وهذا ما حدثه سيداً ورححاً سيكشف عنها النص، مؤكداً الفتححة الكبرى التي يحملها العنوان (لا تصالح)، أي أن هذه الدعوة التي تقدمت بعدم الصلح، هي نتاج وحيلة لحرية الشاعر ما وقع، واستشراحاً للنص سلف.

إن هذه الحجج التي تناسلت في ثنايا النص وسامت في شتى مقاديرها، تجعلنا نقول أيضاً إن العنوان يحمل في العمق وظيفة (تخريضية)، تنحصر في الحجج الكثيرة التي قدمها الشاعر، والتي أحدثت لها مظاهر عدة في شتى المقامات، إن العنوان حراس عمق لسمات ودلالات وصور ورموز متكامل لتنتج المقصدية الكبرى، والفتحة العظمى التي يسعى إليها منذ البداية، والتي يكرسها وينبئها ويؤكد لها في كل أجزاء ومقاصد النص.

وعلى هذا الأساس، فكل تعامل للعنوان يؤدي إلى سوء فهم وإسقاط وتحمل للنص ما لا يحمل، وما لا حجج ودلائل نصية تدعمه، كنف لا، وهو الذي يبدنا براءه من تفكير النص وبرايمه، إنه يقدم لنا معونة كبرى لصفا انشراح النص وفهم ما يحضر منه، إذ هو المحول الذي يتولد وينشأ ويفقد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو، إن صحبت المشابهة، بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي يبنى عليه.

غير أنه إما أن يكون طويلاً فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيراً، وحينئذ فإنه لابد من قرائن لغوية توحي أكثر بما ينبغي⁽¹⁰¹⁾، لكن المتأمل لهذا العنوان يترك أنه حقق الوظيفة معاً، حيث أوحى النتيجة، في المستوى الأول، ودعمها بحجج (صور، استعارات، تشبيهات، تكرار) في باقي أجزاء النص، فأصاب إلى حد كبير الغايات التي حددها في البداية.

الواضح أن عنوان هذا النص منح الشاعر إمكانية واسعة لتقديم الحجج المتنوعة لتأكيد صحة دعواه، حتى تلقى الاستجابة التامة، والتي تعارض

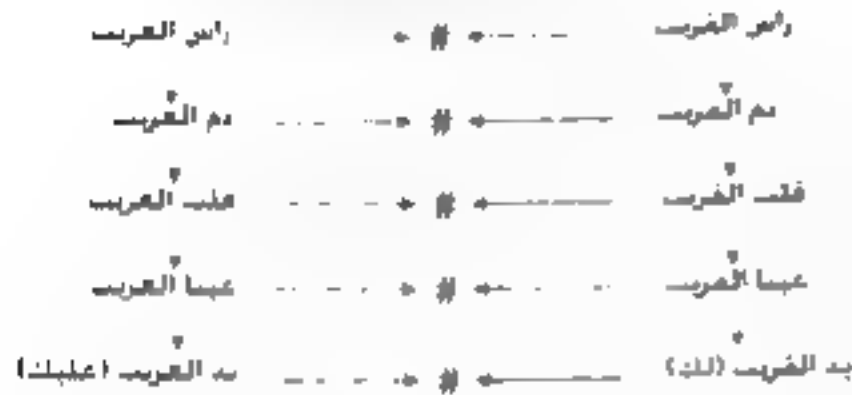
(101) دسمية نص: محمد مفتاح: ص 72 - ط 1 - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء

وإغراءات عديدة لها مظاهر ومسميات مختلفة. لكنها جميعاً تتجه نحو سائر واحد، بنأى عن السقوط والهرمة. وبغيت المقاومة بكافة أشكالها رغم كثرة وتنوع المعربات سواء أكان ذلك بالذهب أم الجواهر أم الثياب المطرزة. غير أن هذه الإغراءات سرعان ما تنهار أمام صدق وقوة (الحجج) التي قدمها المشاعر خاصة وأنها صيغت من جهة استثماراً على هذا النحو من التصوير المتسلسل والمتنامي والمترابط

- ← المولف العربي الذي يشتري بالذهب.
- ← العبدان اللذان تفتان.
- ← العبدان اللذان تعوضان بالجواهر.
- ← الأعضاء التي تشتري.
- ← الطموعة التي تشتري.
- ← الدم الذي ينحول ماء.
- ← الرداء الذي يلطخ بالدم.
- ← الثياب المطرزة بالقصب.
- ← العربي الذي يجر وراءه ذبول العار.
- ← الرؤوس التي لا تنساوى (اختلاف الهوية).

لكن من جهة أخرى، فيها (علاقات تشبيهية صريحة)، لا تحتاج إلى تفسير أو تأويل؛ لأنها شكلت على هذا النحو من التدرج والمقارنات التي تكشف عن اختلاف وتباين عام يحكم مسارات القصيدة كلها:

النوات (المتصرفة)



إن هذه السلسلة المترابطة من الحجج، المتقابلة الصفات والمكونات والعناصر، تسير كلها باتجاه تدعيم نتيجة العوار (عدم الصلح)، الذي نؤطره شواهد ومفومات وعناصر عديدة ناعمة ومقوية سطر حجباً أخرى مضرة، لكنها هي المقصد من الخطاب، والتي يمكن تلخيصها (المحت عن الناصر واستعادة الكرامة)، التي لن نتحصد واقعياً إلا من خلال استنباط المعطيات السابقة، والامتنال للدعوات الصاحبة لها، لأنها بمثابة حقائق، يستحيل إنكارها أو تجاهلها. من هنا، فالنخلي عن (العبدان) يعني التخلي عن النور والبصر أي (الحياة). وبالتالي ما قيمة (الجواهر) التي تلقي الحياة، وتشل الحركة، وتفقد الحرية وتكسر الإرادة؟! ثم كيف يمكن لهذا العربي الحر أن يجهل أو يتجاهل حججاً أخرى لا تقل أهمية عن تلك المصرح بها (المجد، العزة، الشرف) وكل ما يجسد القيم ويشكل الهوية والوطن؟ هي مقومات غير معنفة، لكنها أيضاً مقصودة. كما أن هذه المقومات والفهم والأسس التي يحاول الأعداء وأعدائهم (الخونة) الحصول عليها بالإغراءات أحياناً، وبالقوة أحياناً أخرى لم نصمد، لأنها غير مبنية على أسس مبنية. وحجج قوية بل تحمل وهماً في ذاتها، وفي الحجج التي تستند

إنها نظرية صحيح الشاعر التي كانت مستعمارة فأنشد مشروعتها، وقوبلها، وحبسها من أغلى وأسمى ما يملكه الإنسان (الدم، العصار، الأخوة، المخلص، الشرف...) لتكون هي الأصلح والأعلى، حتى وإن أصابها الضعف أو القبح، فإنها سرعان ما تستعيد قوتها، وحبسها ومعدتها ما كانت تسبح علقاب وصلات (سندية) يرسخ مدق سموة الشاعر وإيمانه الشديد بنفسه، فليس عريماً أن يكرر عبارات الاستفهام والاستنكار والتعجب والاستفادات التي يمدح بها التوجه، ونظري أيضاً استخدام التصور الذي يبتنيه، مما يسمح بتوليد عبارات مبنية على حجب بطوي بعضها البعض، ودلالة لاحقة تعمق وتؤكد الدلالات السابقة والدلالة التي تستلحقها من (التوجه) وقد استوعب منه أسر عصورها (العصار) بتلوي بصورة (حقة) أخرى متحمدة في تلك (الدم) الذي يلى أن يتحول ماء كما أن (عصر) الإهولة لا يماثل عصور العرياء (الأعماء)، كما أن الأبدى التي لم تلت بلدم لا يمكنها أن تبتني الأبدى الصاهرة

غير أن التحول الهام والعاسم في هذه التحليلات (الصحيح) هو الذي نولد من خلال الأداة (لكن) التي أصهت بحلاء أنها أقوى بكثير من هذه الصور التي أمرتها الأداة (قد)

إنها الحرب — أقدا — تثقل القلب

↓

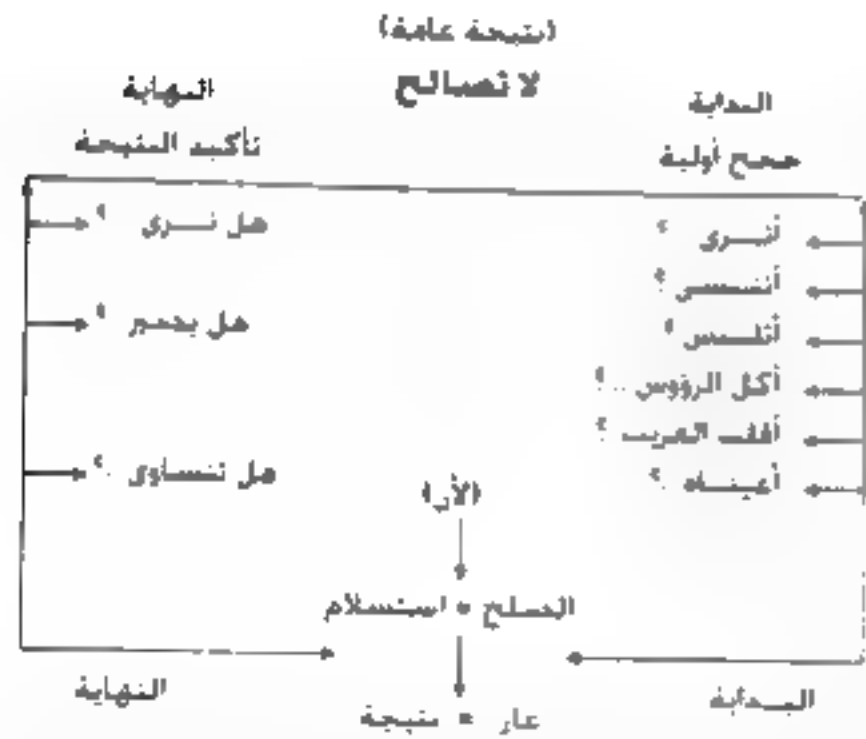
#

(لكن)

[العار]

إن هذه الحرب التي قد تكون لها نتائج صعبة سرعان ما سيتم الحسم في أبعادها العميقة، لا سيما وأنها تثار بحبار الاستسلام الذي يعد شر هزيمة بالرباط (لكن) خلق صورة أو حالة هي (حقة) أقوى من الطول السابق الذي فيه برز وغياب للحسم (قد)، مكانب هذه الصورة، التي تلم الرباط (لكن)، الأقوى

والأولى بالاعتبار، فكان من الطبيعي أن يتناول هذه الصبغ (الحجج الداعمة) لها على هذا النحو من التهمة الواضحة للاستفهام المتتالي من البداية حتى النهاية في نوع من التدرج والصو اللافت والمثير



إن إصرار الشاعر على تقديم هذا السيل من الحجج بهذه الحسولة الكبرى من الأدوات الاستفهامية الإنكارية، يؤكد رغبة عارمة لديه في إقناع العربي بمحوى هذه القصيدة التي يذاع عنها كما أن هدفه من هذه الاستفهامات الكثيرة ليس الحصول على أجوبة، وإسا تأكيد حقيقة واحدة هي بمثابة النتيجة، إذ الصلح بالرافعات التي يكتنف عنها ما هو (لا استسلام في صبح مظنة ومطلنة يكرس تمانية القوي / الضعيف، السبد / العبد.

خلاصة

وبعد ان يكفى ان نلخص عند هذه المديت وندقه وندفع بعض
من جهات ومقاصد. ويستعين بعضنا ببعض ونفهمها كما حدث في
الحوادث. وكما علمت ان عودا اخرى، ولطائف معبرة. ونحضر في محلة
والمر بطلب عند من يصرف في كل امة حجة وحقيقة عن مستوى
مستند هذه المديت والحق. وبوجهة صلتها. وكما ان شلتها بها.
وبعد ان تستند ان يجهل تكون في هذا النوع والامر - بحسب طبع
عربي من ايمان وفهم شهي قولا. ان تمنع بكون ان اشكر عند الحظ
ومسبب فليس من تعبير شهي عظمي حيا

لذلك قد اقول من هذا حصة غريبة هذه الحق والمديت حجة
مبسطة وصحة. لاسيما على وجه هذا وجه حاله مضمين. اني من
ان تفهم وبخبرتها وتفرعها. اني لا اكره فمبدا وهو في معرفة
حقيقة وحقيقة هذه الحق. فيخرج منها اني ان عمل اخرى. وبلغ هذا
بكر ان ينفذها

قد تمنع من ان قضية الحق لا يكون بها عند المديت او فلسفة او فكر
كما اننا نسمي هذا من تفهم مع فمبدا فمبدا حيا. ويكتشف
بكونها حيا. اني يتوجه من ان هذا وجه حجة ومحتوى عملي. ويتخذ
مقصد. ان ان تفهم حجة وحقيقة. انما هي وحقيقة. وفيها
في سبيل ان لا يكون فمبدا التالي والتفصيل والشرح والتفصيل والتحليل
بالطريقة. اننا وقد انقد

كما نرى ان هذا المديت والحق ونفهمه كثيرة. وبخبرتها
حجة من فمبدا وبخبرتها حجة. اننا سنبينها بشكل خبير. وهو
اننا نوضح عند من هذا كبر من مفيد وهو عربي. وفي فكر من

سلباً على حصيلة المنجزات النقدية وكل ما يتصل بها سواء على مستوى التنظير أو الإبحار.

وإذا ما حاولنا الوقوف عند بعض مظاهر هذه الأزمة التي تبرز المحال النقدي، فإننا نلمسها في المظاهر الآتية:

1) غلبة الانطباع على التحليل والنقد:

كثيرة هي الانطباعات والنصريات والآراء الطرفية، الخاضعة للأهواء التي تم إدراجها في حقل المناهج. وهذا النوع عملياً ما ننعج بها محلات عربية.

يضاف إلى ذلك هذا التذبذب الواضح في تعدد معالم كل نظرية أو منهج يراهن عليه كل نافذ أو مجموعة من النفاذ، بغض عن أن بينهم فواسم مشتركة، إن في الأدوات أو الأهداف، أو المنطلقات؛ فهذا الاختلاف الذي يطلع في كثير من الأحيان ضد المعارض هو السمة الغالبة على تصوراتهم وتناجهم النقدية، وهذا ما يكشف حقيقة الفعل النقدي والمنهجي لدى النفاذ العرب المحدثين والمعاصرين، مقارنة بغيرهم من نفاذ العالم العربي. اعتماداً لهذه العلاقة التي تصلهم به، والتي انسمت باستمرار بصفة (النبسة) والتقليد واستهلاك الجاهل من النظريات والمناهج.

ولأن هذا العمل لا يقتصر على تحرمة المنهج في البلاد العربية، وإنما يسعى إلى عرض أبرز المناهج التي كاد لها التأثير الواضح في مسيرة التحليل والنقد عالمياً، فإن مقصداً أساسياً كان يشغلنا ونحن نعرض لهذه المناهج والنظريات، يتمثل في مدى استفادة النقد العربي منها بما يساهم في تطوير الإبداع والنقد معاً، دون الركون إلى التقليد المسيء للخص والمنهج في آن.

2) فوضى المصطلح:

ولأن النفاذ العرب قد راهنوا على محاولاتهم الفردية المعزولة في نقل وترجمة هذا السبل العرج من النظريات والمناهج الغربية، نحدوهم باستمرار هذه الرغبة في السقوط إلى (الجديد) في سجل المصارفة النقدية و(الترجمة) العربية (الحديثة)، فإنهم اختلفوا وعرّفوا شيئاً، بل تنازعوا، وتضاربت آراؤهم في تحديد الترجمات المناسبة، حتى للمصطلح الواحد.

فكانت الحصيلة فوضى عارمة، أثبتت بسلباتها على أدوات التحليل والمنطلقات المرحمية، والمناهج النظرية المطبقة في تلك الإنجازات التحليلية والنقدية التي حسدت عوالم، بل جرباً منفردة، لا رابط بينها.

ويكفي للدلالة على هذه الظاهرة اللافتة الوقوف عند الترجمات التي قدمت لمصطلح استنوي الجميع، فناسر كل فرد إلى تقديم ما يراه الأنسب لمصطلح (Poétique)، حيث نجد: (الشعرية، والشعريات، الشعرانية، الشعري، فن الشعر، القول الشعري، علم الشعر، أدبية الشعر، الإضائية، علم الشعر، علم الأدب، نظرية الأدب، صناعة الأدب، الإبداع، الأدبية، الجمالية، علم النظم، فن النظم، البوتيقلة، البوتيقا)، فكيف سبساهم النقد الأدبي العربي في إنتاج أعمال ومقاربات يمكن الاضطلاعان إليها في مثل هذا الاختلاف الشاسع في الترجمات والتضارب الواضح في تقديم المقولات المترجمة، التي تزيد تعادداً في ظل إصرار كل محلل أو ناقد أو مترجم على استبعاد ما يقدمه الغير، بل ويخمس جهده، مهما كانت طبيعته؟!

إن المنهج يحتاج طبيعي، لمدى تطور المجتمعات التي تحتضن المفكرين والمنظرين والعلماء، في ظل سياق علم من الفكر الحر، والعلم المتطور والحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تغذيه بأفكارها وتنميها باستعدادها العقلي والقلبي كلما جد فيه جديد، على أن هذا (الجديد) يظل بدوره قابلاً للتفويض، بعد أن يعرض على مصفاة النقد، غير أن الانبهار الشديد غالباً ما يحول دون ذلك، فيتحوّل الناقد إلى مجرد مقلد، يردد ويستهلك.

(3) فوضى التقليد:

تقليد السلف (القديم) / تقليد الغرب (الحديث).

فأما مقلدة السلف، فنزاعون إلى الماضي بكل ما يعمل من (إرث) سواء كان إيجابياً أم سلبياً، مضيقاً أم مطلقاً. يسلمون به ويصرون على ثقافته بل يعتبرونه المخلص، والمجيب الحاسم عن كل الإشكالات والأسئلة قديمها وحديثها. دون اعتبار لاختلاف الزمان والمكان وما يعرضه من أحداث ومستجدات. وأما مقلدة الغرب، فهالكون إلى كل ما هو (حديث)، (حديث)، باعتباره الأحدث والأفيد والصادر على الحسم في قضايا العصر، مادام يتضمن مفاهيم براقية، حديثة مثل (التطور والتقدم والحداثة والحديث) وغيرها من المفاهيم التي أمرتها حضارة الغرب، ويرسخها مجتمعات خاصة، لها معاييرها وطرق تفكيرها ومقاصدها، ويرجعياتها، التي لا تقبل الاستفصاح أو التقليد الذي سطع فيه كثير من المعجبين والعديد من المهرولين.

ولما أن نساءل كما نساءل د. طه عبد الرحمن "هل ملك المقلدون خاصية تقنيات هذه المناهج وتغنوا في استعمالاتها، حتى حاز لهم أن ينظروا إلى غير أصولها (...) الواقع أن التمكن من هذه المناهج لم يكن من نصيبهم ولا التمكن في استخدامها كان طوعاً أبديهم، ولا ينكر ذلك إلا من دونهم عكنا في العلم ودونهم تغننا في العمل. ولا أدل على ذلك من أنهم عاجزون عن الاستقلال عن تلك المناهج والابتعاد بما يقابلها ولو على نفعها، مع أنه لا استيعاب بغير تحصيل هذه القدرة على اصطناع المقابل مثلاً أو ضاً". (تجديد المنهج في تقويم التراث: د. طه عبد الرحمن: 10/ 1999).

لا بد من الإقرار أن هناك انهياراً شديداً بالنظريات والمناهج الغربية من لدن كثير من النقاد أو المحللين العرب إلى مستوى جعل منهم (رهائن) هذه الأخيرة، لا يقومون على فحص محتواها، أو التدقيق في مفاهيمها، وتقييم إمكاناتها، ومدى كفايتها في التحليل والمقاربة. فلم نجد نشهد إجازات نقدية قادرة على سبر

أحوالها وفهم أبعادها بعين نافذة غير متهودة، حتى يكون التوظيف ناجعاً ونافعاً، في الوصول إلى فهم أعمق وأدق للنصوص والخطابات موضوع التحليل والدراسة والنقد لم يعد هنا مطلباً أساسياً، ومقصداً جوهرياً، بل فقد الذي ساد نوع من الحيرة في إظهار المسق إلى تقديم (الجديد) من هذه المناهج والنظريات، مهما تكن طيبة الترجمة، وكيفما كانت صفة المفاهيم واللغة التي كتبت بها، فكانت النتيجة الطديعية لسوء المنطق، أن أضاعنا المناهج المستعارة، وفقدنا روح الإنتاج سواء للنصوص أو للإنجازات النقدية المصاحبة لها، وتعطلت بذلك مسيرة الإبداع والنقد معاً، ولم تبق سوى هذه المظاهر الضخمة للمناهج ونظريات برفافة، لكنها فلبلة الصدوي، غير فعالة. وظلت تلك الفئات الإبداعية واللمحات النقدية المتميزة نادرة أمام هذا الزكام الهائل من الانطباعات والآراء والتصورات المبنونة في ثعالب مجلات أو ضمن لقاءات أو ندوات، يطلب عليها طابع الإضراء والإعصاب والاحتفال البعيد عن النقد العلمي، والتحليل المنهجي والدراسة (الموضوعية).

لقد أن الأوان لوقفه ثانية، نعتزف فيها بأخطائنا، ونعدد فيها اختياراتنا. ونهين لكل تلك تصورات عميقة، ورؤى دقيقة، تتحلل من هيمنة التقليد المزروح، سواء للعقوديين أو المتأخرين، فلقد أثبتت التجارب أن "كلا النوعين من المقلدة لا إبداع عنده، إذ مقلدة المتقدمين يتبعون ما أبدعه السلف من غير تحصيل الأسباب التي جعلتهم يبدعون ما أبدعوه. ومقلدة المتأخرين يتبعون ما أبدعه الغرب من غير تحصيل الأسباب التي جعلتهم يبدعون ما أبدعوه". (روح الحداثة: د. طه عبد الرحمن 12/ 2006).

إنه (الإبداع)، إذن، تلك الغائب الأكبر الذي اقتقدناه في مختلف إنجازاتنا سواء منها الفكرية أو الأدبية أو النقدية. فعلى سكتكمل شروط (الإبداع) لتتحرر من قيود الاتعاج؟ ذلك هو السؤال (الإشكالي).

4) تقديس التقنية:

لقد تم تجريد هذه المفاهيم من أصولها المعرفي وأيديولوجيتها الضمنية. فاصحح غاربية من قيمتها فنتجرع من سمات (العلمية) و(الموضوعية) التي وصف بها. غابها طلب حاملة لأبعادها الإيديولوجية. وحملاتها الفلسفية التي لا يستطيع أي كان إنكارها هذه (الحقيقة) كمبراً ما يتم إعمالها بدعوى الاقتصار على الجوانب التقنية، والكواب المسألة التي نجر في أمر التحلة إليها الريادة الوحي بالصورة، ونقدم ما بدعوى معرفة (علمية) وتحليل (أكاديمي). بعيداً عن ما يسموه السقوط في نراك الداهية والاصطاع التي شاعت في النقد العربي القديم.

لقد تم مصحح هذه الحقبة إلى مرحلة أنها أصبحت معاداً للمنهج وزهائن للنظريات العربية

5) الاختزالية:

فكنير من التفتاد بحتلجور النظريات والمفاهيم في مجرد أليات وتقنيات حالية من روحها الفلسفية. ومرحمتها الفكرية؛ خلافاً لما هو قائم في هذه المفاهيم التي تنضم في عمقها رؤية طاهرة أو ماضية. وفلسفة مغلقة أو مضمرة إن المفاهيم. في عمقها، تعبر عن رؤية للكون وما بحتويه. ولذلك فالوحي منها الكل هو الكعدل بضماء حسن استنمارها، بعيداً عن التصور الذي يترع عنها روحها. ويبقيها مجرد هياكل لا حياة فيها ولا روح

6) النمذجة المطلقة:

ولأن نقدنا العربي الحديث والمعاصر ملل مهورسا، مشدوداً إلى نموذج واحد، فقد أصبح رهن هذه النمذجة. لا يستطيع الفكك منها، نأسره بأعلاها. ونحاصره بحدودهها، ونرسم له أفقا مغلقة، لا يفرج عنه ولا يجره؛ بل يطل نامدا مغلقة غير

فاعل ولا مححر. حتى إنا حاول إررار ما لديه من قدرة على التحليل، سرعان ما يحنه هذه النمذجة من حديد فيعود إلى سيرته في التبعية والتقليد. مادام قد راهي مدد البداية على نموذج فريد والوحد، ظل يقدم عليه كل نظرية، حتى ولو كانت خاصة وفريدة، فإنها تصح على مثال سلف مني وسوحي هو الأول والآخر، إنه النموذج العربي.

هناك تكون التجربة النقدية العربية باحثة وباحقة بعد أن يأخذ روحها، ومشروعيتها من هذا المثال الغربي، ولا عدت عند هم دين المستوي، ونصب استنمارها وتجاوزها بدعوى قدمها ونطقها.

7) تضخم النظريات / شع الإنجازات:

هناك أيضاً إسهاب واضح في عرض واستهلاك النظريات والمفاهيم والمصطلحات من خلال تصورات وآراء عامة (مانعة)، في مقابيل ندرة واضحة للنظريات التطبيقية التي تسائل النصوص. وتظهر في مطابها. وتحلل بمبانيها، وتدارس لفاتها. نون ادعاء إجابات حاسمة أو إسقاطات دائمة، تفقد هذه النصوص روحها وجمالها وفائدتها وما تصارب المصطلحات. ويناقض الترجمات وتعارض التأويلات. حتى داخل المنهج الواحد أو النظرية الواحدة (المستعارة)، إلا إحدى وجوه هذه الأزمة، وانساع مداها، وإن كنا لا نعدم وجود إنجازات نقدية مضيئة لدى بعض النقاد الحداثيين، لكنها غير كافية، وتبقى قليلة جداً أمام هذا العدد الهائل من النظريات المستعارة.

نعم، لا بد من الإقرار بتعزيز هذه الإنجازات النقدية، التي راهنت على:

- تحليل النص. وتفكك بنيته وأشكاله، بدل الاقتصار فقط على معنونه كما كان مائلاً في القديم

- امتدادها إلى نظريات ومناهج جامعة من الدرس اللساني الحديث، مكنها إلى حد ما من رده الاعتبار للحواش القوية والأسلوبية التي نوارت في الدراسات السابقة.
- جلبها المصير من الوقوع في تلك الإسقاطات الدائرية والاضطرابية، وتخلطها من التعميمات والإطلاقات التي مهزت المناهج (الإيديولوجية).
- إعادة النظر في كثير من الأحكام النقدية المطلقة التي قامت على مبادئ (المفاضلة، والمصارفة)، والاحتكام بدل تلك إلى اللغة التي شبر كل مدع فيما يعرف (الأسية) أو (الشعرية)
- اعتمادها على نظريات سرور الفراءات والفنلي المفتوح، الذي أقر بتراجع سلطة المدع أمام سلطة القارئ، سواء كان دارساً أو باحثاً
- عبر أن تلك كله، لم يسمح بإشاح سواكم بقدي يمكن من إنتاج نظرية نقدية عربية، ومنهج محدد المعالم، واضح الأبعاد، يفتق المفاهيم والأدوات، يمكن من إعطاء الحرية الإبداعية العربية في شتى الأجناس الأدبية

لكن كيف السبيل إلى الخروج من هذه الوضعية المتأزمة، والاستفادة من هذا التنوع والعنى في هذه النظريات والمناهج، ونوحية تلك الإبحارات الرائحة - رغم فلننا - نحو تأسيس عمل نقدي متميز، يعي النقد والإبداع العربي معاً؟ هل يكفي أن نستعير هذه اللغات، وننقل هذه المناهج ونشئت بهذه النظريات، لنكون بذلك قد امخرمنا في حادثة فعلية، ماعلة ومتجعة؟ وهل إقرارنا بهذه الأزمة النقدية والمنهجية، يدفعنا نحو إنجاز طفرة نقدية نوعية، نتجاوز بها هذه الوضعية، لنستشرف أفقاً مغايراً مشرقاً؟ وهل إن امتلاكنا لنظرية نقدية عربية، يعفنا من استبعاد وتوظيف تلك المناهج الغربية، التي لاشك أننا ألقنا السير على خطاها، فأصبحتا مارس النقد والتحليل من خلالها؟ وهل بإمكاننا أن نحقق هذا التحول بمعزل عن إنجاز تحولات سياسية واقتصادية ومعرفية؟ معنى أدق، هل إن سؤال النقد والمناهج يمكن أن يشغل عن سؤال التنمية؟

استكة دقيقة وعميقة، نطلب قدرأ كثيراً من الجرأة والشجاعة للإحالة عنها. أخيراً، إن أزمة المنهج في الواقع هي أزمة مجتمع، وفكر، إنها أزمة أمة، تعيش غدهوراً في مناهج كثيرة، تلقى سلطانها على كل المجالات، ولي مقدمتها سؤال المنهج والنقد والأدب والفكر والثقافة.

ومن غير الطبيعي ولا المنطقي أن يفصل بين سؤال المنهج، وسؤال التنمية في مجتمع عربي، لآزال يتنكر لهدين المكونين الحاسمين ويبرهن بالمطال على ثقافة الاستهلاك، إن على مستوى الاقتصاد أو الفكر أو النقد.

لقد تم التعامل مع هذه النظريات والمناهج باعتبارها حقائق مطلقة وإحداث نائمة عن أسئلة وفضايا ونضارب عربية، وكأنها نتاج عربي، فكانت الحصيلة خلط ونضارب ونسوية للنظريات والخطابات معاً، ثم منه نخاهل خاصة النسخة والتعدد وإمكانية التمديل والتطوير وحسن التوظيف، الذي أقرب به حتى اصحاب تلك النظريات والمناهج أنفسهم لأن تلك صفات وخصائص كل أصاط الفكر وأنشكال الإبداع والنقد، قابلة للتغيير والتعديل والتجاوز، وهذا ما لمناه بوضوح، حينما عرضنا لمختلف هذه المناهج، لقد غاب عن هؤلاء، أن المنهج النفسي لدى فرويد سر يبرأجل مختلفة، كما أن النظرية التي استند إليها، تم تعديلها، وتجاوز كثير من مفاهيمها اللاحقين (شارل موريون - لاكان وغيرهما).

كما أن المنهج التاريخي والاجتماعي كما ظهر عند: تين وبرونيتير وسانت بيير، قد اختلف عما أنجزه لوكاتش ولوسيان غولدمان، وإن كانت تجمع بينهم أصول ومفاهيم وفلسفة مشتركة من حيث الخلفية النظرية في مصادرها ومناهجها الأولى، عبر أن تلك لم يذع من تطويرها وتجديدها وإضافة إليها.

كما أن اللسانيات السوسيرية وإن كانت المستند الأساس الذي أقام عليه اللسانيون اللاحقون نظرياتهم، فإنهم سرعان ما تجاوزوها وقدموا إنجازات ونظريات في إطار الوصف أو التناول أو نحو النص أو الأسلوبية أو الشعرية أو الججاج أو غير تلك من النظريات الأخرى.

كما أن السيميائيات أنواع وأساطير، حصصت الرؤى متنوعة. ونصيرات مختلفة ضمن هذا المشترك العلماني، حيث نجد مثلاً سيميائيات أيمونويكو، التي شددت على (العلامة - الأيقون)، وسيميائيات رولان بارت (موت المؤلف / حياة القارئ)، وسيميائيات (بورس) حيث الانفتاح العلماني، الذي أحال العالم كله (علامة)، وسيميائيات كرسنفا التي ركزت على الانتقال من النص إلى (القصص)، وسيميائيات غريغوري التي ارتبطت أساساً بالعلامة السرديّة. لذلك، يرى أن المحب في هذا الحقل والمتخصص يجب أن يكون الموضوع الأول في الاعتبار والأحق بالتحليل والدراسة والنقد، بدل الانحصار فقط على البحث في التماثل والاشتباه كما هو مائل في كثير من الأعمال.

فهرس الكتاب

5 تقديم

7 محفل: إشكالية المنهج

المبحث الأول

17 1 - نظرية الأدب: النقد والتأريخ

29 2 - التناول الخارجي للأدب

31 2 - 1 - الأدب والمنهج التاريخي

44 3 - الأدب والمنهج النفسي

48 3 - 1 - الملامح والإبداع

54 3 - 2 - النموذج النفسي في الدراسات العربية

60 4 - الأدب والمنهج الاجتماعي

64 4 - 1 - الانجاء الواقعي والإيديولوجيا

المبحث الثاني

69 1 - التناول الداخلي للأدب

73 1 - 1 - الانجاء الشعري

75 1 - 2 - الشعرية في التصور العربي

76 1 - 3 - شعرية د. كمال أبو ديب

82 1 - 4 - شعرية د. (أونيس)

89 2 - الاتجاه الأسلوبى

94 3 - النموذج اللساني في الدراسات العربية

المبحث الثالث

169	4 - القوة العجالية
170	5 - التمارض العجالي
171	6 - العوامل والروابط
176	7 - المبادئ العجالية
177	8 - حجاج القرآن
180	9 - حجاج الشعر
193	خاتمة

103	2 - السيميائيات (أثر) لساني ..
106	1 - 1 - العلامة الألفي حدود التماهي والتناهي ..
109	2 - 1 - الصورة واشكاله النقلي ..
112	3 - رولان بارت: موت المؤلف / حياة القارئ
115	4 - شارل ساندرس جروس: السيميائيات المقلوبة
116	5 - جوليا كرسيتا: من النص إلى التناص ..
117	6 - آلجيراس غريمان: سيميائيات السرد

المبحث الرابع

123	1 - النقلي والتأويل
134	1 - 1 - القراءة التفاعلية
143	1 - 2 - الأدب الإسلامي واشكاله النقلي

المبحث الخامس

153	1 - المنهج العجالي
156	1 - 1 - الحجاج أسسه ومرجعاته
158	1 - 2 - المعطيات الجاحية الحديثة والأنس الخطابي والبلاغي
160	1 - 3 - الحجج الساني: الفلسفة والمراجع
164	2 - السلم الجاجي:
165	2 - 1 - قوانين السلم الجاجي
168	3 - المواضع العجالية

